

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Katedra estetiky

Diplomová práce

Martin Poch

Radikální zkušenost a myšlení poetické inspirace.

Tělo (bez orgánů) v literárním prostoru Maurice Blanchota

Radical Experience and Thinking of Poetic Inspiration.

The Body (without Organs) in Maurice Blanchot's Space of Literature

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, PhD.

Praha, 2011

Děkuji Miloši Ševčíkovi
za cenné a poučné usměrňování
nezbytné pro dokončení mé diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně,
že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu
a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia
či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne podpis

→ Abstrakt

Blanchotovo radikální myšlení klade, ale nezodpovídá otázku tělesného rozměru spisovatelovy literární zkušenosti. Zdá se, jako by literární zkušenost byla podle Blanchota zcela netělesná. To ovšem vylučuje možnost psaní a uskutečnění esenciální řeči ve světě. Na základě interpretace Blanchotových klíčových pojmů jsme se pokusili tento problém rozvést a představit jeho hlavní důsledky. V závěru práce jsme se pokusili pomocí Deleuzových a Guattariho pojmů – zejména stávání se a těla bez orgánů – načrtnout způsob, jak Blanchotovo radikální pojetí literární zkušenosti uchopit jako vnitřně diferencovaný proces, ve kterém je spisovatelovo tělo nepřítomné, protože se zbavováním orgánů stává nepozorovatelnou součástí asambláže, jež vchází do literárního prostoru.

→ Abstract

Blanchot's radical thinking of writer's experience poses, but do not answer a question of its physical dimension. According to Blanchot, it seems as if the writer's experience was completely unbodied, so that it excludes the possibility of writing and realization of essential speech in the world. Our interpretation of Blanchot's key concepts proceeds with an attempt to solve this problem and present its main consequences. In the last section we operate some of the terms of Deleuze and Guattari – namely becoming, the body without organs – in order to conceive writer's experience as inherently differentiated process in which the body is absent, because – deprived of its organs – it becomes an imperceptible part of assemblage which enters the space of literature.

→ Klíčová slova

inspirace, obraz, tón, oscilace, stávání se, tělo bez orgánů, asambláž

→ Key words

inspiration, image, tone, oscillation, becoming, body without organs, assemblage

Obsah

Úvod

- Nástin problému tělesnosti ve vztahu k psaní 07
- První formulace hypotézy 09
- Expozice problému a přiblížení Blanchotova myšlení 09

Blanchotova původní zkušenost literárního díla

- Centrální bod 12
- Inspirace 12
- Původní zkušenost 13
- Esenciální řeč 16
- Bezdělnost 16
- Obraz 17
- Dvojznačnost 18

Oscilace

- Asymetrická oscilace 21
- Básnická řeč 22

Ne/tělesný rozměr původní zkušenosti literárního díla

- Shrnutí – Blanchotův pohled 24
- K ne/tělesným aspektům Blanchotových pojmů 26
- Zbavení-se-nitra 28
- Zbavení-se-těla 31
- Fascinace – obrana – tón a smích 34
- Ruce 37
- Tělo klade odpor 39
- Shrnutí – umrtvení? 42
- Tělo bez nitra – pokračování...? 43

Pohyb stávání se v myšlení Deleuze a Guattariho

- Úvod 47
- Druhá formulace hypotézy 47

→ Stávání se zbavováním	48
→ Literární prostor – rovina konzistence	51
→ Prázdné nitro fascinované mnohostí	53
→ Tělo zbavující se orgánů	55
→ Řeč těla bez (jazykových) orgánů	57
→ Sémiotika neurčitosti	58
→ Obezřetnost: Kdo se směje naposled...?	60

Závěr	62
-------	----

Seznam literatury	67
-------------------	----

ÚVOD

Nástin problému tělesnosti ve vztahu k psaní a čtení

Vidíme, slyšíme, víme, že literární dílo se píše a čte. Přinejmenším má-li se to, co je literární, tedy to, co si žádá psaného ztvárnění či přednesu a čtení, stát skutkem. Předpokládáme, že za tím stojí jakási práce a námaha. Často je to námaha vypsání ruky, unavených očí, ochraptělého hlasu, nebo dokonce zalehlých uší. Jde také o nezpochybnitelnou spotřebu: inkoustu, papíru a sil. I paměť rapsódů byla omezená, i když řeč, zdá se, vždy byla a je nevyčerpatelná.

Pohlédneme-li na dítě opisující své první litery i na člověka, který diktuje notáři svou poslední vůli, vidíme nejen pohyb úst, která jako by odezírala to, co se má zásluhou ruky objevit na papíře, ale vidíme celou hru svalů, slyšíme vrzání židle, stolu či postele. Jsme si vědomi, že vzniká něco, co mimo vymezenou plochu listu zasahuje do světa a zaujímá v něm místo, i když to pokaždé není zcela zřetelné. Stejně tak není zaručen jeho význam. Můžeme se jen dohadovat, jaké jsou úmysly toho, kdo píše, jsou-li postranní nebo upřímné. A i když jsou upřímné, co zaplaší obavu, že napsaná slova budou interpretována podle vůle jejich autora? Setrváme-li u psaní a čtení, nebudeme-li uvažovat o tom, co mu předcházelo ani předjímat, vidíme přitom tělo, případně tělem vidíme. Je tu ruka, jsou tu oči, ústa a uši, které se pohybem psaní prodlužují: ruka před námi vykonává přesný pohyb – chladně nebo v rozrušení –, oči se soustředí a zároveň těkají po papíře, ústa jsou chvíli sevřená, pak šeptají s textem, uši nastražené nebo ucpané.

Musíme však připustit, že ten, kdo píše nebo čte, o účasti svého těla nejspíš netuší. Nevnímá a nepřipouští si, že mezi ním a dílem stojí také tělo. A pokud přeci jen jeho přítomnost vezme na vědomí, může se utěšit zjištěním, že jeho tělo je vlastně poslušným a neutrálním nástrojem k vyjádření a sledování slov. Dovolí svým rukám, aby naplnily pero, přeložily papír nebo otevřely knihu. Snad dovolí i prstu, aby byl ukazatelem znavené pozornosti, pojistkou, že se čtenář neztratí mezi řádky. Z tohoto pohledu vidíme, že tělo se během psaní a čtení ztrácí. Ale tento ústup není libovolný: tělo se totiž musí ztratit jistým způsobem, jen tak se může psát a číst. Musí se ztratit jistým způsobem, jinak se psaní a čtení může stát dětskou neposedností, tancem či smrtelným zápasem.

Když odhlédneme od spisovatele a od čtenáře, od psaní a čtení a pohlédneme na literární dílo, vše nasvědčuje tomu, že tělo je v něm naprosto nepřítomné. Dílo před námi spočívá uzavřené v pevné vazbě knihy, svázáno v nelidské, odtažitě kůži. Je předmětem určeným časoprostorovými vztahy ke světu a k dějinám, ze kterých vyvozujeme jeho předpoklady i trvání. Je určeno vztahem

k autorovi, ale většinou spíš k jeho jménu, jeho renomé, k literární škole či k určité etapě literárního vývoje, jejíž výtvoř se dochovaly. Odtud je nám také dílo dosažitelné a nic nebrání tomu, abychom je nerušeně otevřeli. Setkáváme se s jazykem. Zjišťujeme, že obsah díla není nahodilý, že je strukturován na základě pravidel, která buď známe, tušíme, nebo objevujeme. Rekonstruuje význam vět, interpretujeme po odstavcích a kapitolách celek díla i jeho kontext, odhalujeme autorskou intenci, zakoušíme zvukové kvality, spojujeme je s významy, představujeme si atd. Občas se zastavujeme, přemýšlíme nebo se uchylujeme k snění, vzpomínáme, pokoušíme se vybavit si, co nám věty připomínají. Vedeme dialog, ať už se spisovatelem, s postavami nebo sami se sebou. Jednou obdivujeme literární schopnosti tvůrce, jindy hrdinské činy, jindy zas dílo autorovi a postavám odebíráme, abychom si je přivlastnili. Nic nám v tom podle všeho nebrání. Dílo se přeci nemůže vzpírat ani utéct – nemá přece tělo, je pouhým lidským výmyslem, reprezentací. Je souborem jazykových prostředků, jejichž smysl závisí na čtenářském subjektu a jejich existence na předmětu, jímž je kniha, která je pouhým materiálním nosičem znaků.

Tento přístup však neodpoví na otázku, proč vzniklo právě toto, a ne jiné dílo. Místo toho, co tvoří dílo, bude argumentovat okolnostmi, zákonitostmi vývoje jazyka a umění, biografickými daty, takže dílo bude jen exemplárním případem, odkazujícím mimo sebe. Nezodpovězena rovněž zůstane otázka, jak to, že nás literární díla čas od času přivádějí do úzkých, že způsobují nevolnost, stud, hněv, že nás uvádějí ve fascinaci, že navozují mrazení, kdy zapomínáme nejen na autora, ale i na sebe. Jak to že jsou díla, jejichž dopad je tak silný, že se cítíme ohroženi i nad rámec čtení, že jim přestáváme rozumět, byť se na nás obracejí naší mateřskou řečí? Co stojí za tím, že se dílo dokáže vytrátit a my s ním, vytržení ze svého místa? Odkud se bere ona fyzická úzkost nebo přepětí, když člověka během psaní a čtení většinou nic skutečně neohrožuje? Pokud by bylo pouhou představou či substitucí skutečnosti, proč by pak spisovatelé jako Rilke tolik usilovali o zachycení tohoto pohnutí?

Snad jsme tyto otázky zbytečně vyhrotili, ovšem pomohly nám vrátit se k samotnému psaní a čtení. Netřeba přitom zpochybňovat formální závislost díla na jazykových systémech a na dějinách ani to, že mezi ním a autorem či čtenářem existují jisté vazby, ani že existence díla ve světě závisí na artefaktu, případně jeho kopiích. Jde-li nám však v první řadě o to, k čemu při vzniku a zkušenosti díla dochází, jsou tyto záležitosti druhotné. Když uvážíme úzkost, třeba takovou, jež zachvacuje spisovatele ve chvíli, kdy zahlcen přílivem řeči nestíhá zapisovat, pak je patrné, že se volba jazyka a literárních postupů ocitá až na druhém místě, neboť řeč, která v tuto chvíli čili v inspiraci vyvstává, neposkytuje čas nutný k volbě adekvátních prostředků.

Ovšem toto jsou již úvahy Maurice Blanchota. Dříve však než se vydáme jejich směrem, chceme zde poukázat na určitý rys, který je podle našeho názoru se zkušeností literární úzkosti

nedílně spjat a který Blanchot blíže nespecifikuje. Nicméně tento rys se před námi vynořuje právě v souvislosti s jeho pojetím psaní literárního díla.

První formulace hypotézy

Hlavním cílem této práce je prokázat, že úzkost písícího související s rizikem zmizení subjektu a objektu, kdy dochází k vyvstání samotné řeči, jinými slovy, Blanchotova „původní zkušenost“ vzniku literárního díla, má určitý tělesný ráz, který se do vznikajícího díla zapisuje.

Výše zmíněné fyzické projevy psaní pro nás tudíž nejsou pouhými symptomy, ale jedním z konstitutivních momentů literární tvorby. Pokud spisovatel nestíhá zapisovat nebo pokud se mu naopak dramaticky nedostává slov, dokonce i když zcela rezignuje, ale dokud ještě udržuje kontakt s řečí přicházející s inspirací, jedná se přinejmenším o různé stupně schopnosti psát, již přitom nemůžeme omezit na mentální ani na tělesnou sféru. Vede nás k tomu předpoklad, že subjekt, který podle obecného mínění touto schopností vládne, v jistém smyslu pozbývá kontroly nejen nad tím, co je zapisováno, ale i nad svými nástroji. Ztrácí se v nerozlišeném, kde se v Blanchotově pojetí stírá rozdíl mezi osobní a neosobní promluvou, kde se jako jediná autorita a mluvčí prosazuje samotná řeč.

Budeme-li však důslední, uvidíme, že během psaní je neutralizován také rozdíl mezi mentální a tělesnou stránkou zkušenosti a že takto obě zároveň vstupují do procesu, v němž vzniká literární dílo: v pohybu oscilujícím mezi ztrátou a vynořením.

Expozice problému a přiblížení Blanchotova myšlení

Vycházíme z Blanchotových esejů uspořádaných do knihy *Literární prostor*. Vybrali jsme si ji proto, že představuje ucelenou, lépe řečeno koncentrovanou podobu Blanchotova uvažování literárního díla.

Hned na počátku našeho postupu a na první pohled zaznamenáváme výraznou obtíž: v textu, který jsme si zvolili za východisko se téměř nesetkáme se zmínkami o tělesných aspektech literární zkušenosti, a pokud se vyskytnou, vypovídají spíš o neúčasti těla na tom, co se během této zkušenosti odehrává.

Příklad nalezneme hned na první stránce první kapitoly s názvem *Esenciální osamělost*, kde Blanchot vypočítává rysy, jež charakterizují situaci, v níž se spisovatel bezprostředně stýká s řečí. Je-li hlavním rysem původní zkušenosti „esenciální osamělost“, musí ji Blanchot odlišit jak od

výlučnosti umělce (neboť jeho osobitost je pro dílo druhotná), tak od faktické osamělosti na světské rovině, již nazývá „zraněním, které zde není třeba komentovat“.¹ Esenciální osamělost, ve které se píše literární dílo, je Blanchotovi především osamělostí díla, absencí momentu jeho dokončení, a tedy jeho nezávislostí na spisovateli i čtenáři; oba jsou ovšem – aby byli tím, čím jsou – na díle závislí, a tudíž i provždy neukojeni, neboť „ten, kdo ho čte, stvrzuje tuto osamělost díla, stejně jako se ten, kdo ho píše, vystavuje riziku této osamělosti.“² Jsou-li oba, spisovatel i čtenář, v tomto ohledu na díle závislí, podstupují s dílem riziko nezavršení, nemožnosti návratu do světských rámců práce a spotřeby, kde se „zranění“ a nedostatek dá léčit a zahladit. Přestože tu Blanchot tělo nezmiňuje, přičemž nekonečnost díla přirovnává k pohybu ducha směrem ke svému uskutečnění, nevyplývá z jeho slov i to, že vedle běžného, fyzického zranění či sociální diskvalifikace existuje také zranění esenciálnější, v němž spisovatel i čtenář riskují, že propadnou nekonečnému se vším, co k nim náleží, se vším, čím prochází duch v cestě za svým uskutečněním? „Ten, kdo píše dílo, je oddělen, ten, kdo je již napsal, je vykázan. Ten, kdo je vykázan, o tom nadto neví. Tato nevědomost ho chrání, rozptyluje ho, umožňujíc mu vytrvat.“³

Z těchto poznámek plyne následující předpoklad: Pokud se na vzniku díla podílí i tělo, pak je spisovatel oddělen, případně vykázan rovněž z bezpečně uzavřených rámců tělesnosti. Jelikož podle Blanchota nejde o jednostranný akt, nýbrž o pohyb,⁴ můžeme dovodit, že v nevědomosti provázející psaní otevírající se tělo na realizaci díla v jistém smyslu stále participuje – překáží nebo jí napomáhá, byť se přitom rámce, které tělesnost vymezují, prolamují.

Způsobem, který jsme tu demonstrovali, chceme postupovat i nadále. Ukazuje se však, že Blanchotovy úvahy bude nutné interpretovat tak, aby v nich vyvstaly impulzy, které si rozvedení ve vztahu k tělesnosti samy vyžádají. Abychom zůstali v co nejtěsnější blízkosti Blanchotova myšlení, ve kterém je vše fyzické a předmětné, subjektivní a jazykové rozníceno sepětím se svými protiklady, nazveme raději hledané aspekty *ne/tělesnými*. Naznačujeme tím, že v původní zkušenosti je tělo stíženo dynamikou neutrálního živlu, který výrazně znejasňuje kontury a hranice mezi věcmi a jejich stavy.⁵

Před tím než přikročíme k naší interpretaci, která bude svým způsobem násilím proti Blanchotovu zaměření, musíme zevrubně představit samotné Blanchotovo myšlení a jeho hlavní

¹ Blanchot, Maurice: *Literární prostor*, přel. M. Kohoutová a M. Pacvoň, Herrmann & synové, Praha 1999, str. 11.

² *Tamtéž*, str. 13.

³ *Tamtéž*, str. 11.

⁴ Lze to vyjádřit tak, že spisovatel u vzniku díla setrvává, přestože je od něj odpudivou silou esenciální osamělosti vzdalován.

⁵ Výraz *ne/tělesný* užíváme jako pomocný termín, který stejnou měrou poukazuje k neurčité přítomnosti a absenci těla, k nerozlišitelnosti obou protikladů v původní zkušenosti vzniku literárního díla. Zpětné lomítko a úsporné spojení dvou protikladných výrazů volíme proto, abychom současně podtrhli jejich nejtěsnější sepětí. Použijeme-li takto zpětné lomítko i u jiných výrazů, budeme je pokaždé chápat v této souvislosti.

pojmy, zejména v těch bodech, které se týkají zvláštní nepřítomnosti spisovatelovy⁶ osobnosti v procesu psaní a původní zkušenosti, tj. především podílu anonymity a jejího dopadu na spisovatele. Bude to nesnadné hlavně proto, že Blanchotovo myšlení, přibližující se k literárnímu prostoru, je neustále v pohybu, uniká jednoznačnému výkladu, strhává s sebou své pojmy a často je nechává rozpustit a opětovně vynořit v prostoru, který není traktován kapitolami a oddíly ani začátkem a koncem knihy.

⁶ Vzhledem k tomu, že Blanchot v *Literárním prostoru* klade důraz na otázky týkající se vzniku literárního díla, nebude-li uvedeno jinak, budeme i my hovořit především o spisovateli a psaní.

BLANCHOTOVA PŮVODNÍ ZKUŠENOST LITERÁRNÍHO DÍLA

Centrální bod

Centrálním bodem Blanchotova myšlení literární zkušenosti je pojem *anonymního bytí*. Říká-li ovšem „centrální bod“ Blanchot, pak nemá na mysli střed vymezený pomocí souřadnic ani privilegované místo v hierarchii hodnot. Centrální bod literárního díla je totiž silou, jejímž působením „uskutečnění řeči koinciduje s jejím zmizením, kde vše se mluví (...) všechno je řečí, ale kde řeč sama je už jen zjevem toho, co zmizelo, je obrazná, nepřestávající a neukončitelná.“⁷ Centrální bod je silou, jež vylučuje jednoznačné vztahy, jakým je kupříkladu ten, že spisovatel píše své dílo: „Tento bod, to je sama dvojznačnost.“⁸ A tudíž píše-li spisovatel dílo, současně s tím do popředí vyvstává samotná řeč, která toto dílo jakožto výtvar popírá.

Ale nejen to: v této situaci je autorita a existence spisovatele ohrožena tím, co je umožňuje. Ačkoli se spisovatel pokouší zaujmout pozici v centru řeči a udržet se v něm coby autorita vypovídání, tento bod mu uniká, ztrácí se napříč celým literárním prostorem, a tak spisovateli nezbývá než ho usilovně hledat. Píše, a tedy bloudí. Píše, aniž by zcela vládl nad tím, co se píše, aniž by se mohl vyhnout tomu, co mu vnucuje příval řeči. Iniciativu přebírá řeč, a proto ukončení procesu psaní je vlastně odřeknutím inspirace nebo zásahem vnějších okolností, když například dojde inkoust. Spisovatel, jehož činnost je nezbytná k zápisu a uskutečnění řeči, předává své literární schopnosti neosobnímu živlu.⁹

Inspirace

Je zřejmé, že psaní není u Blanchota volní činností. Nezačíná rozhodnutím spisovatele, není ani vědomě kontrolováno. Začíná až ve chvíli, kdy se spisovatele a jeho schopností zmocní řeč, jež určuje základní „požadavek psaní“: udržet se v bezprostředním kontaktu s tím, co řeč přináší, a přitom usilovat o co nejtěsnější či nejintimnější přiblížení k jejímu centrálnímu bodu.

Je rozdíl mezi zapisováním myšlenek či pocitů a *psáním*. Psaní musí být inspirované, neboť „inspirace“ je momentem, kdy skutečně mluví, kdy se prosazuje sama řeč. Inspirace není

⁷ Blanchot: *Literární prostor*, str. 46.

⁸ *Tamtéž*, str. 46.

⁹ Toto odevzdání je základním aspektem Blanchotova „požadavku psaní“. Jeho důsledkem je odosobnění spisovatelova stylu, které „není sociální ani psychologické, ale ontologické; být ne-osobní pro něj neznamena, že člověk sdílí určité vědomí či osud s řadou dalších lidí, ale že se omezuje na to, že už nadále není osobou, že není nikým, poněvadž se

impluzem, který by mohl být následně přetvořen v dílo; stejně tak inspirace nepředkládá představu, již by spisovatel mohl rozvinout, není osnovou, již by mohl vyplnit. Úkolem spisovatele je prostě „*učinit z díla cestu k inspiraci*, to, co chrání a brání čirost inspirace, *a nikoliv z inspirace cestu k dílu*.“¹⁰ Inspirace není ani předmětem k uchopení, je prázdným otvorem, který beze zbytku vyplňuje ryzí řeč, tj. řeč ve vší hustotě, kdy její slova zůstávají nerozlišitelná v totální výpovědi. Jinými slovy, v inspiraci se každé slovo může stát jakýmkoli jiným a každý mluvčí kýmkoli. A proto Blanchot tvrdí, že v inspiraci, v blízkosti centrálního bodu díla spisovatel „patří řeči, kterou nikdo nemluví, která se na nikoho neobrací, která nemá centrum a která nic nesděljuje. Může se domnívat, že se v této řeči sám prosazuje, ale to, co prosazuje, je zcela odosobněné.“¹¹

Původní zkušenost

Spisovatel posedlý inspirací už nepíše za nebo pro sebe ani za nebo pro někoho jiného. Je-li však jeho úkolem a potřebou psát, musí v tom pokračovat, tj. učinit se pohybem psaní nepřítomným ve prospěch řeči,¹² která nevypovídá o nikom, ani o spisovateli nebo o postavách: „tam, kde je, mluví jen bytí – což znamená, že řeč už nemluví, ale je, oddává se čiré pasivitě bytí.“ A tak spisovatel „ztrácí moc říkat „Já“. Ztrácí také možnost nechat říkat „Já“ někoho jiného než sebe.“¹³ Spisovatel i jeho dílo se stává anonymním, což „je projevem extrémní zkušenosti“,¹⁴ jakou je riziko smrti. Ta se ale u Blanchota, na rozdíl od Rolanda Barthesa,¹⁵ netýká jen autorské stránky, nýbrž celé spisovatelovy osobnosti.¹⁶ Literární dílo „po tom, kdo ho činí možným, požaduje oběť“¹⁷ v tom smyslu, že spisovatel zakouší to, co předchází jeho existenci a co ho činí němým. Z toho plyne, že literární zkušenost je v tomto radikálním vyhocení „původní zkušeností“ a mimo to veskrze riskantním podnikem: „Znamená to přejít od Já k On, takže to, co se mi přihodí, nepřihodí se nikomu, je anonymní tím, že se mě to týká, že se to opakuje v nekonečném tříštění.“¹⁸

Vidíme tu, že řeč, jež v inspiraci vystavuje spisovatele „anonymnímu bytí“, se neomezuje na rámec díla. A proto „literární prostor“ nemůže být exkluzivní, ohraničenou sférou, čistě

definuje ve vztahu k bytí, nikoli ve vztahu k nějaké jednotlivé entitě“. (de Man, Paul: Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota, přel. J. Fulka a kol., in. Česká literatura 51, 2003/1.)

¹⁰ Blanchot: *Literární prostor*, str. 252.

¹¹ *Tamtéž*, str. 19.

¹² „Každý spisovatel, každý umělec zná okamžik, kdy je vytvářeným dílem odmítnut a jakoby vyloučen. Dílo ho drží stranou“. (*Tamtéž*, str. 61.)

¹³ *Tamtéž*, str. 19.

¹⁴ *Tamtéž*, str. 322.

¹⁵ V eseji *Smrt autora* je u Barthesa smrt autora vykoupena zrozením čtenáře (přel. T. Jirsa, Aluze, 2006/3.).

¹⁶ V souvislosti s Rilkovým hledáním tvůrčího momentu smrti v oddíle Úkol zemřít a úkol umělecký Blanchot rozvíjí myšlenku sepětí umění a smrti. Viz *Literární prostor*, str. 161 a dal.

¹⁷ *Tamtéž*, str. 322.

jazykovou záležitostí nebo neškodným rozptýlením; a proto čas, v němž se dílo uskutečňuje, nemůže být součástí osobních ani světových dějin, neboť řeč, která v díle promlouvá, je neukončitelná. Časoprostor díla je neomezený díky rozpínavosti řeči, jež vyvstává pohybem psaní ve vztahu k spisovateli a dílu jako původní neutrální síla.

Stejně tak ale u Blanchota platí, že řeč je neukončitelná a původní jedině tehdy, když se sama dotýká vlastního původu – onoho neutrálního živlu, který je společným původem řeči, díla i spisovatele. Aby se řeč stala činem, konečnou a uchopitelnou výpovědí, nebo aby se mohla uskutečnit v díle, musí se vymezit vůči svému původu, musí popřít pasivitu, jejímž je zdrojem. Na druhou stranu tento neutrální živel neustále podněcuje a provází každou snahu o vyřčení.¹⁹ Tím že ho nelze vymezit a lokalizovat,²⁰ tím že vylučuje sukcesivní průběh směrem k završení výpovědi, zároveň umožňuje, aby se řeč ve chvíli, kdy se odvrací od světa a kdy se nedovolává historické platnosti, ale své esence, stala totálně přítomnou: „Báseň je exil a básník, jenž k ní patří, patří k neuspokojení exilu, je vždy vně sebe sama, vně svého rodného místa, patří k cizímu, k tomu, co je vnějškem bez intimity a bez mezí, což je ono ústraní, které ve svém šílenství pojmenovává Hölderlin, když v něm vidí nekonečný prostor rytmu.“²¹

Hölderlinovu totalitu rytmu Blanchot nechápe jako konečný součet či definitivní syntézu, nýbrž jako neomezenou hutnost, jako průzračnost o maximální konzistenci, již spisovatel původně zakouší v anonymním bytí, které se nevztahuje k žádnému cíli, k žádnému počátku, k žádnému předmětu ani subjektu. Anonymní bytí vystupuje v „čase bezčasí“, kdy pohybem „znovuzačínání“ zaujímá veškerou přítomnost, kdy bytí je čirou událostí, již rytmizuje nedělitelná oscilace afirmace a negace: „Čas absence času není dialektický. Zjevuje se v něm fakt, že se nic nezjevuje, bytí, které je v základu absence bytí, které je, když není nic, a které už není, když něco je: jako kdyby tam jsoucná existovala jen ztrátou bytí, když se jim bytí nedostává.“²²

Pokud se má řeč stát uměleckou artikulací toho, co se v původní zkušenosti vynořuje pohybem vytrácení, musí se vymanit z toho, co je vůči ní transcendentní a co by měla reprezentovat: především se musí zříct ohledů ke světu, který garantuje její smysl a potvrzuje její zápis do dějin.²³ Řeč se může do času bezčasí a do literárního prostoru, v němž jedná pouze to, co

¹⁸ *Tamtéž*, str. 30.

¹⁹ Jak brzy uvidíme, tento paradox není u Blanchota ojedinělým, ale naopak přímo konstitutivním rysem jeho myšlení: viz níže podkapitoly s názvem Dvojznačnost a Oscilace.

²⁰ Literární prostor je tedy „místo té nejnebezpečnější nerozhodnosti, neurčitosti, z níž se nic nevynořuje, věčný vnějšek“, přičemž postavení spisovatele v něm Blanchot nazývá „exilem“. (Blanchot: *Literární prostor*, str. 325.)

²¹ *Tamtéž*, str. 324.

²² *Tamtéž*, str. 25.

²³ K dialektice (literárního) uměleckého díla, která nesměřuje k sjednocení či stabilizaci protikladů v absolutní reprezentaci ducha, nýbrž která se udržuje rozněcováním dvojznačnosti, se Blanchot vyslovuje v oddíle Dialektika díla (*Tamtéž*, str. 312–313.). Vztah díla ke světu, účinná umělecká práce, je podle Blanchota možná jen „disociací“ esenciální dvojznačnosti, tj. aktem, v němž je v díle uchopeno jen to, co je v něm zřejmé. Je-li však tato zřejmost či

dosáhlo anonymního bytí, ponořit jedině tak, že ho nalezne sama v sobě jako centrální bod vznikajícího díla: nikoli jako sebezpotvrzení, ale v pohybu, který rozněcuje přítomnost označovaného (nepřítomného) jeho vyhasínáním či oddalováním. Jinými slovy, jedině tak že se v základu reprezentace odhalí pohyb znovuzačínání, takže už to, „co je nové, nic neobnovuje; co je přítomné, není aktuální; co je aktuální (*présent*), nic neprezentuje, ale re-prezentuje se“.²⁴

Působením znovuzačínání přestávají platit rozdíly i shody mezi slovy, jejich význam se stává neuchopitelným a jejich složení i větná stavba se hroutí. Slova se nerozpouští v nicotě a chaosu, nýbrž v sobě navzájem, takže odhalují „elementární materialitu“ řeči, kdy řeč vystupuje sama v sobě bez příměsí odvozených funkcí.²⁵ A stejně tak se už mluvení nestřídá s nasloucháním. V původní zkušenosti se vyhrocuje a stírá jejich rozdíl, a tak se mluví ticho, přesněji řečeno, neosobní řeč, která se pronáší bez rozhodnutí mluvčího a bez zřetelného odkazu k naslouchajícímu. Spisovatel, jenž udržuje kontakt s inspirací, je rovněž touto rozpustnou silou – jejím konzistentním nápirem a znovuzačínáním – niterně zasažen a fascinován neboli vystaven vnějšku: „Psát znamená stávat se ozvěnou toho, co nemůže přestat mluvit, – a proto abych se stal jeho ozvěnou, musím mu nějakým způsobem vnutit ticho.“²⁶

Nitro toho, jehož hlas se zásahem inspirace stává ozvěnou, se plní ovzduším vnějšku, jeho slova se stávají neosobním výrazem toho, co předchází jejich vyslovení a zlehčuje, ohrožuje jistotu toho, kdo mluví: „je to nebezpečí všech nebezpečí, nebezpečí, jímž je pokaždé znovu radikálně zpochybněna podstata řeči. Riskovat řeč je jednou z forem tohoto rizika. Riskovat bytí, ono slovo absence, které dílo vyslovuje, když vyslovuje slovo začátek, je jiná forma tohoto rizika.“²⁷

Abychom nahlédli, jak se podle Blanchota spisovatel potýká s rizikem obsaženým v původní zkušenosti tak, aby dala vzniknout dílu, musíme nejprve zpřesnit naše zacházení s pojmem řeči.

jednoznačnost oddělena od svého protipólu, který ji rozněcuje, už neslouží zájmům umění, ale světu a subjektu. Dílo a jeho řeč redukována na významovou stránku se tak vzdaluje svému původu, je překryto svou interpretací v běžné řeči a zaceluje se jakožto estetický objekt, kterým můžeme disponovat. Při čtení této pasáže docházíme k názoru, že aby (literární) umělecké dílo mohlo vzniknout, uskutečnit a vypovědět se, zasáhnout do světa a dějin, aniž by ovšem přerušilo kontakt se svým původem, o jehož totalitu usiluje, pak je nasnadě, že Blanchotův pojem dialektiky umění musí odpovídat činnosti, jež osciluje mezi disociací a rozněčováním protikladů: mezi sterilní autorizací a „anonymní plností“, mezi distancí a fascinací atd., přičemž v každé dvojici je rozdíl mezi protipóly určován pouze stupněm dvojznačnosti, jež zaniká rozdělením a vrcholí v nerozlišeném.

²⁴ *Tamtéž*, str. 25.

²⁵ „Od okamžiku, kdy jsme vně sebe – v oné extázi, kterou je obraz –, vstupuje „reálno“ do dvojznačné říše, ve které už nejsou hranice, intervaly ani okamžiky a v níž se každá věc absorbovaná v prázdnotě svého obrazu přibližuje vědomí, které se samo nechalo vyplnit anonymní plností.“ (*Tamtéž*, str. 359.)

²⁶ *Tamtéž*, str. 20.

²⁷ *Tamtéž*, str. 326.

Esenciální řeč

Aby Blanchot zachytil moment, ve kterém je řeč nejryzejší, odstiňuje vlastní pojem řeči různými přídavnými jmény. Proti „běžné řeči“, v níž se spisovatel (či mluvčí) prosazuje jako subjekt náležející ke světu, stojí jakožto její extrémní protipól „esenciální řeč“, která je artikulací anonymního bytí. Od běžné řeči, která je nástrojem svobodné komunikace a sdílení věcí či myšlenek, přechází Blanchot k esenciální řeči, v níž dominuje „bezdělnost“. Používáme-li běžnou řeč, pak samotná řeč – řeč ve své esenci – ustupuje do pozadí: řeč je přitom transparentní, a tak umožňuje vyjádření a reprezentaci. Z hlediska běžné řeči je sdělování všední samozřejmostí, je neproblematické, stvrzuje naši přítomnost a posvěcuje bytí ve světě. Oproti tomu se spisovatel pohybem „básnické řeči“²⁸ přibližuje k řeči esenciální, což znamená „stahovat řeč z běhu světa, zbavovat ji toho, co z ní činí moc, skrze niž se, když mluvím, vyslovuje svět“.²⁹

Za této situace mezi mluvčím a předmětem výpovědi vystupuje řeč jako palčivý problém vypovídání. Ukazuje se totiž, že věci jsou v řeči nepřítomné (a zároveň přítomné ve své absenci) a ani znaky k nim neodkazují po jednoznačných drahách. Označování se stává obtížným, dokonce i nemožným, neboť pozbývá smyslu. Řeč už není prostředkem k odhalení esence věcí, „stává se esenciální“ sama v sobě, zatímco ten, kdo mluví, mizí i se svými úmysly. Místo toho vystupuje řeč v plné šíři a síle, přičemž její esence není klíčem k jejímu rozluštění ani počátečním slovem, nýbrž centrálním bodem, který se vsouvá do obrazu, a tak otevírá literární prostor.³⁰

Bezdělnost

To, že esenciální řeč nic nesděluje, neznamená, že se její přítomnost v absenci věcí rovná naprostému tichu či nicotě. Poznamenali jsme, že její vyvstání je pociťováno jako palčivé a že tato palčivost je nasycována hutností totální výpovědi. Blanchot tento moment přiléhavě nazývá „bezdělností“: řeč nic neříká a zároveň je řečeno vše; nikdo nemluví a přitom se ozývá kterýkoli hlas; ten, kdo mluví, promlouvá jakožto zmizelý.

Svět, v němž smrt získává jméno, datum a místo tak doznává významné trhliny. Jistota našeho bytí ve světě je ohrožena, protože bytí se v těchto zlomech, jakým je nezvěstnost mluvčího, ukazuje jako anonymní síla, která se podílí na jeho chodu tak, že se z něho stahuje, že s sebou stahuje i toho, kdo v kontaktu s inspirací mluví tak, že naslouchá.

²⁸ „Básnická řeč tedy nestojí jen proti všední řeči, ale také proti řeči myšlení. V této řeči už nejsme odkazováni ke světu, ani ke světu jako k útočišti, ani ke světu jako k cílům.“ (*Tamtéž*, str. 42.)

²⁹ *Tamtéž*, str. 19.

Literární dílo nám dává tuto neutrální sílu zakusit,³¹ byť z ní spisovatel ani čtenář nemohou profitovat, neboť „požadavek, který činí z díla to, co v jedinečné chvíli zlomu deklaruje bytí – „samo slovo *je*“ –, onen bod, kterému dílo dává zazářit, i když od něj obdrží záblesk, který ho pohltí, tento bod musíme uchopit, zakusit také jako to, co činí dílo nemožným.“³² Literární zkušenost se nás dotýká tak mocně, že ji nemůžeme omezit jen na psaní a čtení díla, protože nás dovádí až k původní zkušenosti anonymního bytí, ve které již bytí není reprezentováno a garantováno vztahem ke světu a dějinám ani k dílu nebo postavám. Bezdělnost esenciální řeči je dalším rysem anonymního bytí, rysem, který ohlašuje jeho nástup, jenž se člověku zaměstnanému všedními záležitostmi bude zdát zcela bezvýznamný. Anonymní bytí je totiž ve své bezdělnosti „bodem, kde z bytí není uděláno nic, kde se nic neuskutečňuje“³³ kromě obrazu, který je v tomto ohledu čímkoli.

Obraz

Řekli jsme, že z hlediska a ve vztahu k potřebám bytí ve světě je řeč skrytá a transparentní, čímž umožňuje reprezentaci, která kvalifikuje řeč jakožto nástroj dorozumění, jednání a smysluplné práce. Víme tedy, že řeč, se podílí na chodu světa jen díky tomu, že se podřizuje jeho zákonům. Ovšem z povahy řeči, již jsme s Blanchotem pojmenovali bezdělností, vyplývá, že práce vykonaná jejím prostřednictvím je možná pouze skrze její negaci. Pokud řeč naopak vystoupí a afirmuje se jako síla umožňující vznik literárního díla, pak jde práce v běžném smyslu stranou.

Spisovatel nereferuje o světě, ani nevyjadřuje své názory či pocity, nepřesvědčuje druhé, neoperuje s reprezentacemi či obrazy věcí, nemanipuluje s nimi a netvoří z nich figury, metaforu nebo přirovnání, neboť mezi ním a věcmi se rozevírá nepřekročitelná distance, hlubina, v níž figuruje pouze řeč v koncentrované hustotě. Její součásti, slovní materiál a jeho uspořádání, vystupují v simultaneitě, kdy pozbývají svých distinktivních rysů a jednoznačných obrysů, odvozených z potřeby označování. Řeč se spokojuje sama se sebou, je vlastním předmětem, aniž by pro sebe vytvářela metajazyk. Zrcadlí se v sobě tak, že se rozpouští, ztrácí se v nerozlišitelném a zároveň se rozpíná v neomezeném prostoru, který nasycuje tím, co se z pohledu světa jeví jako pouhá absence. Říká vše naráz. Není již souborem či řadou obrazů, nýbrž „svým vlastním obrazem, obrazem řeči – a nikoli metaforickou řečí – nebo také obraznou (*imaginaire*) řečí, řečí, kterou

³⁰ Tento aspekt esenciální řeči je dále rozveden níže v pasáži věnované Blanchotovu pojetí obrazu.

³¹ Sem směřuje také následující Blanchotova otázka: „jestliže každé umění chce vylákat na světlo elementární hloubku, kterou svět popírá a potlačuje, aby se afirmoval, nebude jí v básni a v literatuře řeč, která by vůči běžné řeči byla tím, čím je obraz vůči věci?“ (Blanchot: *Literární prostor*, str. 31.)

³² *Tamtéž*, str. 49.

nikdo nemluví, to znamená řečí, která promlouvá ze své vlastní absence, tak jako se z absence věci zjevuje obraz“.³⁴

Tento „obraz“ nevypovídá o události nebo o věci, která se na ní podílela, ale je samotným faktem jazyka, jenž *tuto* událost a *tuto* věc artikuluje jako čiré bytí, vytržené z kauzality a časoprostorových souřadnic, a tedy nikoli jako význam či bod umístěný v rámci jazykového systému, nýbrž jako pohyb, v němž se věc vymaňuje z neutrality svého původu a zase se do něj noří.³⁵ Blanchot se snaží ukázat, že obraz předchází předmětu a jménu, které věci odpírá její elementární materialitu a umísťuje ji ve světě a v dějinách mezi jinými předměty. S ohledem k literárnímu dílu můžeme říct, že autor a jeho dílo je skutečně anonymním, tj. participujícím na neutrální síle esenciální řeči, dokud nejsou autor nebo jeho dílo identifikováni; identifikace, jež je negací anonymity, jim dá sice nové bytí, to však bude pouhým jménem ve slovníku spisovatelů nebo položkou v dějinách literatury – odvozeným bytím, bytím ve světě.

Jestliže obraz podle Blanchota předchází předmětu čili jeho reprezentaci ve světě, jestliže Blanchot odmítá pojmout psaní jako imitaci³⁶ nebo jako konstruování fikce,³⁷ potom opět vidíme, že aby jeho uvažování zůstalo konzistentní, musí inspirace během psaní neustále předcházet každému rozhodnutí autora: inspirace vytrhuje spisovatele i s jeho slovy ze světa, přitahuje ho k esenciální řeči a uvádí do původní zkušenosti, kdy každé věci neustále předchází neurčitá mnohost a mnohoznačnost obrazného.

Dvojznačnost

Rozbujelou dvojznačností čili mnohoznačností, jež stojí v základu obrazu, se Blanchot podrobněji zabývá v jednom ze svých dodatků s názvem Dvě verze obrazného. Východiskem úvahy je zde zjištění „esenciální dvojznačnosti“ obrazu: obraz je ustavičným návratem, lépe řečeno, pohybem navracení k původu zobrazování. Tento návrat se nezavršuje, nemá cíl, jímž je pro nás ve světě předmět zobrazení, a tudíž není v moci obrazu, aby reprezentoval. Jinými slovy, teprve popření obrazu jakožto elementární materiality předmětu a restituce světa a víry v jeho samozřejmost zakládá možnost reprezentace a také verbálního prostředkování věci.

³³ *Tamtéž*, str. 50.

³⁴ *Tamtéž*, str. 31.

³⁵ Neboť obraz se během inspirovaného psaní „stává narážkou na to, co nemá žádnou podobu, kde se obraz z podoby vykreslené v absenci stává beztvorou přítomností této absence, neprůhledným a prázdným otvorem nad tím, co je, když už není svět, když ještě není svět.“ (*Tamtéž*, str. 30.)

³⁶ S tím souvisí Blanchotovo odmítnutí běžného pojetí obrazu coby kopie skutečnosti. (Srov. *Tamtéž*, str. 31 a str. 349.)

³⁷ Srov. *Tamtéž*, str. 50.

Označuje-li Blanchot tento původ pojmem „hlubiny“, pak nemá na mysli hloubku perspektivy, směřující k předpokládanému úběžníku. Hlubinu totiž chápe v nejširším smyslu: jednak jako absenci základu a cíle, jako bezednost či bezdělnost, za druhé jako zdroj neomezené, živelné neutrality, která narušuje prostředkování a prolamuje hranice, jež oddělují nejen věci a umělecké druhy, ale i bezpečnou vzdálenost subjektu a předmětu zobrazení či vypovídání. Bezprostřední setkání s obrazem tudíž neodpovídá ani nezainteresované estetické kontemplaci ani praktickému zájmu, nýbrž riziku nekonečné dvojznačnosti: „Prožívat událost v obraze neznamená vyprostit se z této události, ztratit o ni zájem, jak by tomu chtěla estetická verze obrazu a jasný ideál klasického umění, ale neznamená to ani svobodným rozhodnutím se do ní zapojit: znamená to nechat se jí uchopit, přejít z oblasti reálna, v níž si od věci udržujeme odstup, abychom s nimi mohli lépe disponovat, do oné druhé oblasti, v níž nás odstup má v moci, onen odstup, jenž je neživou hlubinou, která není k dispozici, neodhadnutelnou dálkou, která jako by se stala svrchovanou a poslední silou věcí.“³⁸

S důsledností, charakteristickou pro jeho myšlení, Blanchot rozvíjí svůj pojem obrazného nejen ve vztahu k produktu výtvarného zobrazení, nejen ve vztahu k zobrazení jako svobodné činnosti, nýbrž a v první řadě ve vztahu k bezprostřední zkušenosti obrazu vůbec. Jestliže obraz poukazuje k původní neutralitě imaginárna a jestliže ta v obraze vyvstává jakožto pozitivní a neomezená síla, dotýká se a zahrnuje také subjekt této zkušenosti: „Obraz k nám promlouvá a zdá se, že k nám promlouvá intimně z nás samých. Říci intimně je však trochu málo; intimně tu označuje rovinu, na níž se rozlamuje intimita osoby a v tomto pohybu svědčí o hrozivém sousedství vágního a prázdného vnějšku, který je mrzkým základem, na němž obraz nepřestává stvrzovat věci v jejich zmizení. Takto k nám promlouvá ohledně každé věci, méně než o věci, nýbrž o nás a ohledně nás, méně než o nás, o tomto méně než nic, které zůstává, když není nic.“³⁹

Na první pohled se tedy zdá, že obraz zpřístupňuje nerozlišitelný základ věcí, nepředstavitelnou elementární hutnost, v níž se rozpouští všechna jednoznačná určení, aniž by zcela propadla nicotě. Zdá se nám, že obraz je schopen „ztišit, zlidštit beztvarou nicotu, jež k nám postrkuje neeliminovatelný zbytek bytí.“⁴⁰ Zdá se, že obraz v literárním díle pro nás nechává v absenci smyslu zaznívat esenciální řeč. Zdá se, že obraz umožňuje uchopení původu zobrazování a vypovídání o skutečnosti, že ho dokáže zniternit a předat subjektu na způsob diskrétní zkušenosti.

Tato přístupnost je ovšem podle Blanchota krajně ošemetná a riskantní, obraz coby *manifestace* anonymního bytí totiž neprolamuje pouze rámce zobrazení, ale také rámce zkušenosti,

³⁸ *Tamtéž*, str. 359.

³⁹ *Tamtéž*, str. 347.

⁴⁰ *Tamtéž*, str. 348.

protože místo předmětu a nitra odhaluje jejich absenci, přičemž právě tuto absenci subjekt zakouší bezprostředně: niterně a takřka na vlastní kůži. Pravým výtěžkem tohoto přiblížení nebo návratu k původu je tudíž riskantní „oddálení“.⁴¹ Integrita subjektu, jenž měl být vědomým vykonavatelem zobrazení, je narušena, neboť jeho pozornost, soustředěná v obraze, je pohlcena či fascinována neutralitou, v níž spolu s věcí mizí důvěra subjektu v zobrazení i jeho jistota ve stabilitu světa; a nejen to: fascinace, násobená rozpínavostí neutrality, paralyzuje schopnosti nazírajícího a vydává ho anonymnímu bytí. To přebírá iniciativu, takže se v obraze odhaluje jako síla předcházející bytí ve světě, jako elementární materialita či onen „neeliminovatelný“ či nezvladatelný, nezařaditelný zbytek bytí: „Odtud pochází pasivita, která je mu vlastní: pasivita, která způsobuje, že mu podléháme, dokonce i když ho sami přivoláváme, a že jeho prchavá transparentnost je podřízena temnosti osudu navráceného podstatě, kterou je být stínem.“⁴²

Obraz je u Blanchota definován dvojznačností čili simultánní koexistencí, vibrující mezi dvěma verzemi obrazného: mezi obrazem coby prostředkem běžné komunikace se světem a obrazem coby koncentrovanou bezdělností (ryzí esenciální řečí), zjednodušeně řečeno, mezi reálným zobrazením, jež přenechává aktivitu na nás, a původním zobrazením, které nás vydává pasivitě a osamění, kdy „se věc, na kterou se upřeně díváme, zhroutila ve svůj obraz, protože se obraz znovu spojil s oním základem bezmoci, do níž všechno znovu upadá.“⁴³ Zjednodušující byla naše formulace proto, že klade důraz na juxtapozici aktivity a pasivity, resp. plodnosti a sterility. Blanchotovi však nejde tolik o vymezování protikladů, jako spíš o sledování pohybu mezi nimi, a to s již zmíněnou důsledností a radikalitou, „jako kdyby volba mezi smrtí jako možností pochopení a smrtí jako hrůzou z nemožnosti musela být také volbou mezi sterilní pravdou a mnohomluvností ne-pravdy, jako kdyby chápání bylo svázáno s chudobou a plodnost s hrůzou. Proto dvojznačnost, ačkoliv sama volbu umožňuje, zůstává v této volbě stále přítomná.“⁴⁴

⁴¹ Toto oddálení je dalším aspektem esenciální osamělosti. Je nebezpečím skrývajícím se v jádru distance nutné k běžnému vnímání. (Srov. *Tamtéž*, str. 27–28.)

⁴² *Tamtéž*, str. 348.

⁴³ *Tamtéž*, str. 349.

⁴⁴ *Tamtéž*, str. 358.

OSCILACE

Asymetrická oscilace

Jak a jakým pojmem zachytit pohyb prostupující Blanchotovy eseje, jeho psaní i uvažování literárního díla, aniž bychom se dopustili příliš násilné interpretace ve chvíli, kdy nám jde především o co největší přiblížení?

Jako určující rys Blanchotova myšlení jsme s oporou v jeho terminologii uvedli pojem dvojznačnosti a jeho dynamizující energii, která uvádí ostatní pojmy do hry protikladných či paradoxních tvrzení, jako by nakonec byla jen transpozicí jiného důležitého Blanchotova pojmu – neutrality.⁴⁵ Zjistili jsme, že dvojznačnost se u Blanchota neuspokojuje vytyčením koexistujících protipólů (jako jsou dvě verze obrazného, afirmace a negace atd.), ale že je uvádí do hry konvergentních a divergentních linií o různých stupních koncentrace dvojznačnosti.⁴⁶ Spolu s tím ovšem Blanchot uplatňuje dvojznačnost také na každý z daných pólů. A tak se například negace může ukázat jako afirmace ničivé síly, přičemž tato síla se zároveň vztahuje k vlastní negaci, takže se v konečném důsledku může stát tvůrčí. Dvojznačnost Blanchotova myšlení, rozpouštějící určitost pojmů, se tudíž může rozpustit sama v sobě a nečekaně zapůsobit s přesvědčivostí či jednoznačností elementárního matematického důkazu nebo záblesku neoddiskutovatelné pravdy.

To vše u Blanchota platí jak ve stylu psaní, tak v úvahách o literárním díle. I to může a pro své uskutečnění vlastně musí navzdory dvojznačnosti, která ho činí temným, čas od času zazářit jasností a pádností činu, jenž ovšem zůstává nepřeložitelný a nedosažitelný, tj. zůstává ponořený do času bezčasí:

Chvilé blesku vytryskne z díla jako výtrysk díla, jako jeho totální přítomnost, jeho „simultánní zjevení“. Tato chvíle je zároveň chvílí, v níž dílo vyslovuje vyloučení všeho, aby dalo bytí a existenci oné „návnadě“, že „existuje literatura“, jenže se tím vylučuje samo, takže chvíle, kdy se silou básně „rozpouští veškerá realita“, je také chvílí, kdy se rozpouští báseň, jež v okamžiku stvořena, v okamžiku zaniká. Což je jistě samo o sobě extrémně dvojznačné. Jenže dvojznačnost sahá k něčemu ještě esenciálnějšímu. Neboť ona chvíle, která je jakoby dílem díla, která vně každé signifikace, vně každého historického či estetického tvrzení vyjadřuje, že dílo je, tato chvíle je takovou, jedině když v ní dílo podstoupí zkoušku tím, co dílo vždy předem zničí a co v něm vždy nastolí planou přemíru bezdělnosti.⁴⁷

⁴⁵ Jak upozorňuje Georges Poulet, totéž platí i pro esenciální dynamiku Blanchotových románů: „Jeho román je vakuová pumpa, stroj na vyprazdňování světa.“ (přel. M. P.) [„His novel is a vacuum pump, a machine for emptying the world.“ (Poulet, Georges: Maurice Blanchot as Novelist, Yale French Studies, 1951/8, str. 79.)]

⁴⁶ „Tento pohyb obsahuje nekonečně mnoho stupňů.“ (Blanchot: *Literární prostor*, str. 359.)

⁴⁷ *Tamtéž*, str. 48.

My tento bleskový pohyb, jenž podle našeho názoru nejlépe deklaruje uvedená citace, nazýváme *asymetrickou oscilací*, neboť esenciální dvojznačnost, která se u Blanchota rozvíjí v mnohoznačnost, nepřestává poukazovat „k něčemu ještě esenciálnějšímu“, původnějšímu. Riziko, že spisovatel fascinovaný blízkostí původu, který se nabízí jako možnost neomezené tvorby, jako znovuzačínající budoucnost díla, propadne i se vznikajícím dílem pasivitě a chaosu, je oddalováno a zároveň zvyšováno palčivostí tohoto neutrálního živlu: oscilace mezi hrůzou z nezdaru a nadějí na vznik díla vždy táhne směrem k jeho původu, který znemožňuje uchopit počátek jako předzvěst a záruku završení.

Básnická řeč

S vědomím tohoto rizika Blanchot dochází k tomuto závěru: Dokud spisovatel píše a zároveň se udržuje v pohybu znovuzačínání, který mu diktuje ryzí esenciální řeč, dokud setrvává v tichosti a naslouchání,⁴⁸ aby nepřerušil kontakt s inspirací, a zároveň v něm odolává tlaku anonymního bytí, tehdy se původní zkušenost artikuluje a zapisuje „básnickou řečí“. Básnická řeč je literární manifestací, a nikoli překladem či tematizací, původní zkušenosti.⁴⁹

Lze to s Blanchotem vyjádřit také tak, že spisovatel donucený rezignovat na své úmysly (vyjadřované běžnou řečí) vkládá do přívalu slov postižených bezdělností alespoň pečeť své otevřené niternosti – své ticho, svou absenci. Tehdy vzniká „tón“, to jediné, co spojuje spisovatele se vznikajícím dílem:

Když na díle obdivujeme jeho tón, když vnímáme tón jako to, co je na díle nejautentičtější, co tím máme na mysli? Nikoli styl ani zajímavost či kvalitu řeči, nýbrž právě toto ticho, tuto mužnou sílu, díky níž si ten, kdo píše, *jsa zbaven* [podtrhl M. P.] sám sebe, *jsa tím*, kdo se zřekl svého já, v tomto smazání přece jen uchovává autoritu jisté moci, rozhodnutí umlknout, aby v nastalém tichu přijalo formu, koherenci a smysl to, co mluví bez začátku a bez konce.⁵⁰

Přestože tón předává slovo a iniciativu esenciální řeči, jež přichází z neurčitého vnějšku, chrání spisovatele před pasivitou a nečinností. Umožňuje, aby dílo jako to, co nikomu nepatří, co nelze sdílet, a tudíž nepochází ze světa, procházelo spisovatelovým nitrem, a odtud přejalo směr a vztah ke světu:

V díle se umělec nechrání jen před světem, ale i před požadavkem, který ho vábí *vně* světa. Dílo tento „vnějšek“ na okamžik zdomácňuje tím, že v něm obnovuje intimitu; dílo vnucuje ticho, tomuto

⁴⁸ Jinak řečeno, pokud spisovatel neprosazuje autoritu svého hlasu.

⁴⁹ Pojmu básnické řeči se Blanchot věnuje podrobněji v oddíle Surová řeč, esenciální řeč (*Tamtéž*, str. 42.)

⁵⁰ *Tamtéž*, str. 20.

vnějšku bez intimity a bez spočinutí, který je řečí původní zkušenosti, dává intimitu ticha. Ale to, co dílo uzavírá, je zároveň tím, co ho bez ustání otevírá, a vytvářené dílo se vystavuje buď tomu, že se zřekne svého původu tím, že ho zažehná snadnými kouzly, anebo tomu, že k němu bude stoupat stále blíže a zřekne se svého uskutečnění. Třetí riziko je v tom, že by si autor chtěl udržet styk se světem, se sebou samým, s řečí, v níž může říci „Já“: chce to, protože pokud se ztrácí on, ztrácí se také dílo, když však zůstane příliš opatrně sám sebou, pak bude dílo *jeho* dílem, bude vyjadřovat jeho, jeho nadání, ale nikoli krajní požadavek díla, umění jako počátek.⁵¹

Nezakusil, nebo dokonce nedovedl až na krajní mez toto trojí riziko také Sade, a to ve chvíli, kdy byl donucen ukončit psaní *Justiny*?

Zaplaťte nad její mrtvolou! Byla zasažena do pravého prsu, blesk jí spálil obě nadra a vyšel ústy, znetvořiv její cudnou tvář.

*Skončeno po čtrnáctidenní práci osmého července 1787.
Trpěl jsem bolestí očí, píše toto.⁵²*

Jedině tón dovoluje spisovateli v průběhu rozpouštění svého osobního stylu, v umlkání jeho hlasu, při opouštění koncepce a během rozřezávání významu usměrňovat šíření esenciální řeči napříč dílem a dál směrem ke světu. Tato myšlenka je naším východiskem k další kapitole, kde si ukážeme, jakým způsobem a do jaké míry může spisovatel při přechodu mezi úrovněmi či druhy řeči, na jejichž rozlišení v Blanchotových esejích narážíme, ovlivňovat rychlost a směr asymetrické oscilace básnické řeči. Zároveň s tím bude naším cílem prokázat, že tón básnické řeči jakožto klíčový rys Blanchotovy původní literární zkušenosti má rovněž ne/tělesný rozměr.

Avšak tento rozměr již bude součástí naší radikální interpretace Blanchotova myšlení Literárního prostoru.

⁵¹ *Tamtéž*, str. 60.

NE/TĚLESNÝ ROZMĚR PŮVODNÍ ZKUŠENOSTI LITERÁRNÍHO DÍLA

Shrnutí – Blanchotův pohled

Po představení Blanchotova myšlení původní zkušenosti literárního díla zjišťujeme, v čem spočívá jeho radikalita: zejména v tom, že používá pojmy, které literární zkušenost vyhrocují až k paradoxní dvojznačnosti, jež – jak jsme ukázali – přechází v oscilaci.

Spisovatel, který píše literární dílo, nebo čtenář, který je čte, se podílejí na konstitutivních momentech jeho vzniku či jeho vynoření pouze za předpokladu, že jejich status vykazuje rysy esenciální osamělosti a jejich osobnostní integrita podléhá tlaku anonymního bytí, jež přichází s esenciální řečí. Dílo tudíž vzniká jako anonymní, nikoli jako osobní ani jako kolektivní výtvar, nepovstává z monologu ani z dialogu, nýbrž jako výtvar samotné řeči, která je bez mluvčího i adresáta. Dílo se tím pádem zapisuje do světa jen tím, že odmítá sdělování i způsoby, jimiž běžně chápeme předměty ve světě, a tudíž jakoby na jeho okraji. Dílo nelze nikomu jednoznačně přisoudit, nemá atributy a vlastnosti jasně definovaného předmětu ani k žádnému takovému neodkazuje, postrádá časové i prostorové určení, je nesdílitelné, takže je v ryzosti jeho esence vlastně nelze zakusit jinak než jako negativní – nepřítomné, nedosažitelné.

To je však pouze jedna strana Blanchotova myšlení literárního díla. Tou druhou, jež koexistuje s první, je všudypřítomné poukazování ke skutečnosti, že v absenci díla, jeho autora i jeho předmětu se zároveň afirmuje síla, která mu dává vzniknout a která je jeho původním výrazem – esenciální řeč. Ta přichází buď přímo s inspirací, nebo působením literárního díla a uvádí spisovatele, respektive čtenáře do palčivé zkušenosti anonymního bytí. Jinými slovy, esenciální řeč se v původní zkušenosti literárního díla ujímá vlády nad řečovou situací tak, že ji vyplňuje bezdělností. Spisovatel a čtenář jsou paralyzováni totální přítomností řeči bez možnosti adekvátní odpovědi. Jejich zkušenost se totiž odehrává vně jasně vymezených rámců niternosti a osvojeného diskursivního jazyka. Prolomení či otevření těchto rámců ovšem není prostou negací, poněvadž umožňuje bezprostřední kontakt s řečí jakožto živlem, který ustavičně předchází a umožňuje každé vypovídání. Další charakteristikou původní zkušenosti u Blanchota je tedy čas bezčasí, kdy esenciální řeč nepředchází výpověď v tom smyslu, že by ji odhalovala jakožto nerealizovanou možnost, nýbrž manifestuje ji jako znovuzačínání, v němž se výpověď afirmuje a zároveň rozpouští.

⁵² Sade, Donatien Alphonse François de: *Justina čili Prokletí ctnosti*, in. *Justina & Julietta*, Levné knihy Kma, 2006, str. 97.

Tímto pohybem, který zvyšuje koncentraci dvojznačnosti, jež vrcholí v obrazu, je spisovatel či čtenář fascinován. Fascinace je podle Blanchota rovněž dvojznačným aspektem původní zkušenosti: Spisovatel a čtenář je ohromen neomezenou přítomností řeči, totální výpovědí, kdy se říká vše naráz, protože dvojznačnost způsobuje, že každé slovo se může stát obrazem čehokoli a kohokoli. Předmět a subjekt znovuzačínající výpovědi oscilují mezi určitostí a neurčitostí, přičemž oscilace, jak jsme ukázali, variuje mezi různými úrovněmi a mezi různými stupni rychlosti.

Že je spisovatel a čtenář vyvstáním obrazu ohromen, u Blanchota znamená především to, že je paralyzován a ohrožen. Při setkání s esenciální řečí upadá do esenciální osamělosti a pasivity. Bezdělnost ho vzdaluje jak světu, tak sobě samému, neboť iniciativu nad výkonem psaní a čtení v původní zkušenosti přejímá řeč, která je neosobní. Tato iniciativa souvisí s pojmem inspirace, v níž se řeč odhaluje jako esenciální; inspirace tudíž předchází a umožňuje psaní literárního díla jako „řečového objektu“. Spisovatelovo a čtenářovo ohrožení je potvrzeno tím, že slova přestávají odkazovat ke světu, místo toho se obracejí ke svému původu a ke své elementární materialitě. To, co se přitom vypovídá už není garantováno jednotou a jednoznačností smyslu, reprezentace selhává a v jejím rozlomení se vynořuje obraz jako manifestace esenciální dvojznačnosti.

Postup Blanchotova myšlení chápeme v první řadě jako neomezené kolísání mezi protipóly, které se odehrává na všech rovinách a ve vztahu ke všem tématům, jichž se ve svých esejích dotýká. Nazvali jsme tento pohyb asymetrickou oscilací. Ten charakterizuje jak Blanchotovo myšlení, tak jeho pojetí literární zkušenosti a vzniku literárního díla. Nazvali jsme ho asymetrickým, poněvadž Blanchot neusiluje o harmonické vyrovnaní dvojznačnosti, ale spíše o vyhrocení, o roznění protikladů, v němž se odhaluje esence této dynamiky. Je-li touto esencí v souvislosti se psáním a čtením literárního díla esenciální řeč, ustavující čas bezčasí a narušující iluzorní rovnováhu běžné řeči, neznamená to, že by esenciální a běžná řeč také nepodléhaly dvojznačnosti. To, co je odlišuje, je míra koncentrace dvojznačnosti čili rozdíl v rychlosti oscilace a také stupeň palčivosti jejího asymetrického pólu ve zkušenosti.

Literární tvorba je pak podle Blanchota úsilím spisovatele o to, aby ve svém odmlčení, tj. v maximálně neosobním stylu nechal co nejjasněji zaznít řeč jako živelnou dvojznačnost, jako na jedné straně neutrální, na druhé totální výpověď: neukotvený pohyb řeči, který získává konzistenci díla jedině za předpokladu, že ho spisovatel usměrňuje pouze tónem svého odmlčení. Tato problematická ne/přítomnost spisovatele je také podmínkou, aby se mohla řeč uskutečnit a nalézt čtenáře.

K ne/tělesným aspektům Blanchotových pojmů

Pokud se v této chvíli, kdy vycházíme z Blanchotova zkoumání „původní zkušenosti“, vracíme k písíci, abychom sledovali nebo odhalili fyzické aspekty jeho zkušenosti, musíme o nich uvažovat zejména v souladu s pojmem „dvojznačnosti“. Pokud se tělo podílí na původní zkušenosti, pokud i ono spolu s duchem prodělává „esenciální osamělost“, ⁵³ pokud je i ono v kontaktu s „esenciální řečí“, pak musíme připustit, že i tělo podléhá riziku a radikálnímu „požadavku psaní“: učinit se ve vztahu k vznikajícímu dílu nepřítomným ve prospěch elementární materiality řeči. Vstupuje-li přitom tělo do hry, nemůžeme jeho stav nebo počínání izolovat jako pouhé vnější projevy literární zkušenosti, které náleží ke světu nebo se k němu obracejí, nezasaženy „anonymním bytím“.

Vyjdeme-li z naší hypotézy o zvláštní, dvojznačné přítomnosti těla v původní zkušenosti vzniku literárního díla, pak budeme tělesné aspekty inspirovaného psaní považovat za *ne/tělesné*. ⁵⁴ To znamená, že každý vnější fyzický projev písíciho (například pohyb ruky) se ve chvíli své afirmace namířené do světa zároveň niterně navrácí ke svému východisku, ⁵⁵ a tudíž že psaní ve smyslu práce na literárním díle je rytmizována „znovuzačínáním“ a že i v ní se na místo subjektu prosazuje především anonymní bytí. ⁵⁶

Chceme-li však rozvinout naši úvahu na základě Blanchotova myšlení, nezbyvá než respektovat momenty, na něž klade důraz. Vzhledem k tomu, že spisovatel podle Blanchota zakouší anonymní bytí nejpalčivěji v intimitě vyprázdněného nitra, kdy je nejbližší neutrálnímu živlu a kdy jeho hlas podléhá esenciální řeči, kdy se nejhlouběji noří do času bezčasí, potom jeho tělo (které

⁵³ Srov. výše, str. 9–10.

⁵⁴ Srov. pozn. 5.

⁵⁵ Srov. níže, str. 33.

⁵⁶ Aniž bychom chtěli traktovat poměr těla a nitra v intencích naivního psycho-fyzického dualismu ve smyslu hierarchické převahy vědomí nad tělem redukováným na mechanické nebo biologické pochody, což odporuje našemu pojmu oscilace, musíme i zde zachovat její asymetrický akcent. Ostatně ten je nepřímým podpořen právě běžnou životní praxí: Nemoci či slabosti těla mají jisté své duševní nebo sociální konsekvence, přesto se – většinou – léčí na oddělených pracovištích s předem vymezenými prioritami léčebných procedur. Vztáhneme-li tento příklad k Blanchotovu pojetí esenciální osamělosti jako původní zkušenosti anonymního bytí, musíme konstatovat, že bezprostředně zakoušená neutralita se ze své povahy nemůže týkat výlučně nitra. Jestli ovšem prokážeme, že původní zkušenost má také tělesný rozměr, pak to bude svědčit o tom, že absence nitra znamená rovněž absenci těla, a to bez možnosti určit, kterého pólu se dotýká dříve či hlouběji. Zdá se tedy, že tu ztrácíme jakoukoli asymetrii a upadáme do jednoznačnosti nebo nicoty. Jde nám však o spisovatele a o uskutečnění díla, které je v naprosté absenci nitra těla vyloučeno. Ale právě zde, v tomto riziku také vyvstává Blanchotův požadavek psaní s největší naléhavostí. Aby mu spisovatel vyšel vstříc a nabídl mu tělo, musí, jak víme, vnutit neutrálnímu živlu autoritu svého ticha, tj. tón, který má povahu básnické řeči. Tón ale také může zůstat nevyslovený prostě proto, že nedosáhl artikule na rovině těla nebo že nezastihl spisovatele připraveného k psaní navzdory tomu, že se v něm esenciální řeč domáhá svého uskutečnění. Zakončeme tuto úvahu, již budeme z různých pohledů rozvíjet i v dalších pasážích, prozatím větou, že původní zkušenost anonymního bytí jakožto přímý kontakt s inspirací se sice odehrává v simultánním odmlčení nitra a těla, ale že jen tak může spisovatel přijmout požadavek psaní, kterým ustavuje své vyprázdněné nitro jako asymetrický pól

pokud mluví, promlouvá zevnitř) nemůže inspiraci rozvíjet bezprostředně. Z toho plyne, že nemůžeme znovuzacinání na rovině jazyka klást naroveň se znovuzacináním na rovině jeho tělesných projevů a že tyto roviny vykazují různé stupně dvojznačnosti, přestože se v literární zkušenosti uplatňují současně.

Bude naším úkolem toto zjištění dále precizovat: Víme již, že dvojznačnost vyvstávající v původní zkušenosti literárního díla je oscilací, ve které se protiklady rozněcují a zároveň tíhnou směrem k disociaci. Určujícím, asymetrickým polem této oscilace je čiré, neutrální, anonymní bytí, v němž se subjekt zkušenosti ztrácí.

Pokud jsme ale došli k tomu, že spisovatel je ve svém nitru bezprostředně ohrožován neutralizací a zmizením, neznamená to naopak, že tělesná stránka osobnosti je při psaní přítomnější právě díky svému odstupu?

Odpověď nalezneme v Blanchotově pojmu esenciální řeči: „básník dělá dílo z čiré řeči a řeč je v tomto díle návratem ke své esenci.“⁵⁷ Jinými slovy, básník (spisovatel) se na vzniku díla podílí nejvíce tím, co je nejhrouběji postiženo dvojznačností a rizikem zmizení. Je nejbližší dílu tam, kde je esenciální osamělost toho, kdo píše, nejpálčivější – v nitru, jehož vytrácení či ztišení v řeči udává základní „tón“ díla a rytmus jeho znovuzacinání: „Psaní začíná, jedině když je přístupem k onomu bodu, kde se nic neodhaluje, kde v nitru skrytosti je mluvení ještě jen stínem promluvy, řeči, která je ještě jen svým obrazem, obraznou řečí a řečí obrazného, řeči, kterou nikdo nemluví, šepotem nepřestávajícího a neukončitelného, jemuž, pokud člověk nakonec chce být slyšen, je třeba vnutit *ticho*.“⁵⁸ Spisovatelovo nitro se tu působením dvojznačnosti ustavičně překlápí mezi absencí smyslu a tónem, mezi naprostým tichem a maximální konzistencí elementární materiality řeči, z níž literární dílo povstává jako „obraz“. V této oscilaci se odehrává skutečná literární tvorba, Blanchotovo „psaní“, které téměř postrádá atributy práce ve světě.

Řekli jsme *téměř*, a to nás opět upozorňuje na to, co se během psaní děje s tělem a k čemu se váže jeho přítomnost. Je neoblopnou záštitou spisovatelova bytí ve světě a v dějinách, nebo je i ono vystaveno anonymnímu bytí a času bezčasí, byť ne tak nebezpečně jako nitro? Zdá se, že platí oboje, a tudíž i tělo má na psaní svůj podíl. Abychom to ověřili, zaměříme se na to, jak Blanchot upřesňuje či dokresluje význam původní zkušenosti literárního díla.

básnické řeči, jež se pohybem oscilace a znovuzacinání přibližuje tělu, kde se dále diferencuje a zároveň neustále navrácí ke své původní, esenciální neutralitě.

⁵⁷ Blanchot: *Literární prostor*, str. 42.

⁵⁸ *Tamtéž*, str. 52.

Zbavení-se-nitra

Uvažujeme-li o postavení spisovatele v procesu psaní, vycházíme z Blanchotova pojmu esenciální osamělosti. V ní je spisovatel, uchylující se před náporem neutrálního živlu do intimity svého nitra, bezprostředně vystaven anonymnímu bytí. K tomuto obratu ho dovádí fascinace esenciální řečí, jež ruší jistotu bytí ve světě, o níž je jinak ten, kdo píše, utvrzován běžnou řečí. Ta ovšem selhává, a tak spisovatel hledá oporu ve svém nitru, v tichu, ve kterém se sepisují deníky.⁵⁹ Jenomže právě v tomto intimním prostředí se esenciální řeč odhaluje v plné síle jako ohlušující přítomnost vnějšku: ve ztišení, které umožňuje návrat do sebe, se totiž namísto subjektu – svázanému s “hlučným” bytím ve světě – bez ohledu na jeho rozhodnutí vyjadřuje samotná řeč, která se už neváže k žádné konkrétní osobě, věci ani k žádnému počátku, nýbrž k neutrálnímu *komukoli* a *čemukoli*. Spisovatel, jenž se obrátil do samoty svého nitra jako k jedinému bezpečnému útočišti před nátlakem vnějšku, náhle zjišťuje, že *jeho* místo je prázdné, že samota se v něm stává samotou esenciální: spisovatel zde není sám se sebou, je bez sebe.⁶⁰ Spisovatelovo nitro se, jak říká Foucault, stává neosobní „insistencí v prázdnu“ – čirým anonymním bytím;⁶¹ spisovatel se setkává se svým původem, který se artikuluje esenciální řečí jako samotné, ale neurčité slovo *je*. Nitro se stává prázdnou hlubinou, jakousi ústní dutinou, rozpínající se k vnějšku jako ozvěna, která dokládá absenci volajícího.

Avšak pouze v tomto ohrožení, kdy je spisovatel stížen pasivitou, se otevírá lákavá možnost uskutečnění literárního díla. V niterném kontaktu s inspirací je spisovatel váben ven ze svého nitra a vzhledem k tomu, že v nastalé fascinaci již svobodně nevládne svými schopnostmi, stává se tento vztah požadavkem psaní. Jeho utužování a rozněcování je ovšem riskantní: hrozí naprostou ztrátou kontroly, šílenstvím a v krajním případě i smrtí. Jeho neuposlechnutí zas spisovateli odnímá příležitost participovat na vzniku uměleckého díla. Aby dostál svému poslání, tj. aby mohl *psát*, spisovateli nezbyvá nic jiného, než udržovat kontakt s esenciální řečí na snesitelnou míru, tzn.

⁵⁹ Srov. oddíl Uchýlení se k „deníku“ (*Tamtéž*, str. 22–24.).

⁶⁰ „Psát znamená lámat pouto, které spojuje řeč se mnou, přetrhávat vztah, který způsobuje, že mluvím k „tobě“, vztah, který mi poskytuje řeč ve významu, který obdržela od tebe, neboť se na tebe obrací, neboť je interpelací, která začíná u mě, protože končí u tebe. Psát znamená přetrhávat toto pouto. Což kromě toho znamená stahovat řeč z běhu světa, zbavovat ji toho, co z ní činí moc, skrze níž se, když mluvím, vyslovuje svět a prostřednictvím práce, činu a času se buduje den.“ (*Tamtéž*, str. 19.)

⁶¹ Dvojznačnost, jež je anonymnímu bytí vlastní, Foucault vysvětluje tím, že „je to jakási beztvář a vzdorující anonymita –, jež zbavuje subjekt jeho jednoduché identity, vyprazdňuje jej a štěpí do dvou příbuzných částí, jež se však nepřekrývají, zbavuje jej jeho bezprostředního práva říkat „já“ a proti jeho diskursu staví promluvu, jež je nerozlučně jeho echem i popřením.“ (Foucault, Michel: *Myšlení vnějšku*, in. *Myšlení vnějšku*, přel. M. Petříček, Herrmann & synové, Praha 2003, str. 61.)

učinit ze své absence čili z prázdnoty svého nitra, vystaveného vnějšku,⁶² a z neosobnosti zmocňující se jeho stylu tón. Ten zůstává nejzazší známkou přítomnosti spisovatele v původní zkušenosti vznikajícího díla. Tón básnické řeči uchovává onen neeliminovatelný zbytek niterného bytí rozpuštěného v anonymitě a vnějšku.⁶³

S ohledem k esenciální osamělosti tedy konstatujeme, že podíl spisovatele na vzniku literárního díla je vyjádřen tónem, v němž se matně odráží stupeň a druh jeho absence. Jedině skrze něj může spisovatel udržovat kontakt s esenciální řečí tak, aby ji mohl dále usměrňovat. Tón odlišuje literární díla navzájem a je podle Blanchota jediným původním rysem autenticity, který zasahuje až do neurčitosti jejich původu. Tón ovšem neustále osciluje mezi různými druhy řeči a přechází mezi rovinami díla, kde nabývá různých stupňů dvojznačnosti.

V souladu s pohybem Blanchotova myšlení je nasnadě, že nesmíme spisovatelovo *zbavení-se-nitra* chápat staticky jako jednorázový akt, který by předcházel vzniku díla. Za prvé proto, že dílo svůj počátek nachází teprve v pohybu znovuzačínání, který se vynořuje a ustává vždy neočekávaně s inspirací, za druhé proto, že spisovatel je povinen udržovat kontakt s esenciální řečí, která se vzpírá uchopení a uniká. Postavení pišícího spisovatele je určováno oscilací, a tudíž i jeho *zbavení-se-nitra* musíme chápat jako dvojznačné, jako odevzdání a obranu zároveň.

V Blanchotově pojetí se tato dvojznačnost týká především spisovatelovy snahy vnutit v prázdnotě svého nitra neosobní řeči vlastní ticho, přestože ta mu *jeho* ticho ustavičně odnímá a nahrazuje ho nevyčerpatelným, anonymním šepotem: „Dílo po spisovateli žádá, aby ztratil veškerou „přirozenost“, veškerý charakter, aby se tím, že se k ostatním a k sobě samému přestane vztahovat prostřednictvím rozhodnutí, které z něj činí já, stal prázdným místem, v němž se ohlašuje neosobní afirmace.“⁶⁴

Pro nás zde ovšem povstává otázka, do jaké míry se spisovatelovo *zbavení-se-nitra* týká jeho tělesnosti, zda-li má požadavek psaní také tělesné nároky. V předchozím úryvku jsme viděli, že požadavek psaní u Blanchota vyžaduje, aby se spisovatel zbavil veškeré „přirozenosti“. Můžeme do této přirozenosti zahrnout také tělesnost, přestože se o ní Blanchot ve svých esejích významně nezaobírá? Co když se nepřítomnost těla v jeho uvažování původní zkušenosti spolupodílí na tónu jeho psaní? Co nás vede k těmto úvahám a čím je podpořit? Oporu hledáme uvedením Blanchotova pojmu esenciální dvojznačnosti do pohybu, který spatřujeme jako asymetrickou oscilaci.

⁶² Snad bychom to mohli názorně přiblížit obrazem do široka a křečovitě otevřených úst, neschopných zřetelně artikulovat, a přece zaznívajících rytmem dechu a nesrozumitelnými záchvěvy. Ostatně, v podobném duchu Blanchot specifikuje rysy požadavku psaní: „nic nežádá, je bez obsahu, nikomu nic neukládá, je to jen vzduch, který je třeba dýchat, prázdnota, v níž je třeba se udržet“. (Blanchot: *Literární prostor*, str. 64.)

⁶³ Jinými slovy, tón je jediným možným výrazem pozůstatku *zbavování*, jímž je spisovatelovo obnažené, prázdné nitro, „které je insistencí v prázdnu, v němž bez oddechu pokračuje neurčité rozpínání řeči.“ (Foucault: *Myšlení vnějšku*, str. 37.)

Pokud bychom tělo zcela vyloučili z literární zkušenosti, jak ji pojímá Blanchot, vtiskli bychom jí ráz psycho-fyzického dualismu. Tělo bychom redukovali na pouhou okolnost, jejíž podíl na vzniku a recepci díla by byl nulový nebo přinejmenším arbitrární. Fascinace, esenciální řeč, tón a stejně tak i tělesné prožitky, to vše by bylo ryze duchovní, niternou, osobní záležitostí, realizovanou na distingované rovině racionality, emocionality a imaginace; spisovatelova touha po dosažení původu díla a jeho uskutečnění by se vyčerpávala mentálními akty, pokusy o uchopení vnějšku a zpředmětnění inspirace.⁶⁵

Ačkoli Blanchot ve svých esejích žádnou koncepci tělesnosti nepředkládá ani k žádné neodkazuje, přesto bychom měli zvážit, zda vyličené netělesné pojetí původní zkušenosti skutečně odpovídá „duchu“ Blanchotova myšlení.

V první řadě je třeba říct, že dvojznačnost a oscilace tohoto myšlení není dualismem ani paralelismem. Je rozpínavým pohybem, poháněným živelnou silou neutrality, který tíhne k totální koincidenci protikladů, jakými mohou být také duch a tělo. Dokud tento pohyb trvá, pak nesměruje k nivelizaci, ani k syntéze, nýbrž k rozdělení, v němž negativní ráz neutrality nabývá palčivé positivity, takže v tomto sjednocení nepřestávají platit rozdíly a protiklady.⁶⁶ Ty nejsou produktem vylučování, ale spíš složkami explozivní disociace, která vede buď k simultánnímu vystupňování nebo sukcesivnímu poklesu difference. Blanchotova důslednost přitom neponechává stranou ani samotnou dvojznačnost: dosahuje-li maximální koncentrace, ukazuje se na jedné straně jako čirá a neomezená neutralita a nerozhodnost, a tedy jako neuchopitelná totalita, na straně druhé a zároveň jako vlastní absence čili jako jednoznačný fakt ztráty (nicota).

Tyto póly ovšem nejsou rovnocenné. Oscilace je asymetrická, protože během svého rozpínání neustále inklinuje ke svému východisku, jímž je znovuzacínání. Její pohyb tedy vychází z esenciální dvojznačnosti – z rozdělení, v němž se odhaluje čirá neutralita. Dosažení tohoto původního pólu je krajně riskantní, neboť, jak jsme poznamenali, neutralizuje také dynamismus protikladů a vydává je nicotě.

Z hlediska subjektu literární zkušenosti je ale oscilace jedinou cestou, která ho přivádí k původu literárního díla a která tento kontakt udržuje, byť za cenu dočasné ztráty suverenity. Spisovatel je na tomto pohybu závislý, nesmí se však zcela poddat jeho směřování. Musí podstoupit

⁶⁴ Blanchot: *Literární prostor*, str. 64.

⁶⁵ Na nebezpečí jednostranného výkladu původní zkušenosti upozorňuje v tomto ohledu i Foucault: Reflexe, jež nepřipouští prázdnotu nitra, znovunastoluje převahu reprezentace a vrací spisovatele běžné řeči a světu: „Neboť každá čistě reflexivní rozprava v sobě skrývá nebezpečí, že zkušenost vnějšku opět převede do rozměru niternosti; reflexe má nepřemýšlitelný sklon repatriovat tuto zkušenost ve vědomí a v popisu prožitku, v němž se rysuje „vnějšek“ jako zkušenost těla, prostoru, hranic vůle, nepostizitelné přítomnosti druhého.“ (Foucault: *Myšlení vnějšku*, str. 42.)

⁶⁶ Srov. pozn. 23.

riziko zbavení-se-nitra a možnosti návratu k sebe-vědomí,⁶⁷ aniž by se před touto hrozbou vzdal touhy po uskutečnění díla.⁶⁸

V úvodu této kapitoly jsme zdůraznili, že spisovatel je esenciální řeči nejbližší v intimitě prázdného nitra, přičemž takto exponované nitro je v pohybu psaní ohrožováno neutralizací hlouběji než tělo. Jak jsme se ale pokusili ukázat, z povahy Blanchotova myšlení, tj. z oscilace v čase bezčasí, plyne, že se toto riziko – byť v nižším stupni naléhavosti – nevyhýbá ani tělu. Snad už tedy můžeme otevřeně uvést Blanchotův požadavek psaní do vztahu k tělu jakožto požadavek *zbavení-se-těla*.

Zbavení-se-těla

Odkud se v literární zkušenosti bere požadavek zbavení-se-těla a je součástí požadavku psaní? Je-li tomu tak, pak musí být rozvinutím požadavku zbavení-se-nitra, neboť neutralita přicházející s inspirací se nitra písničím dotýká bezprostředně. Tento vztah ale nemůžeme pochopit, budeme-li ho pojímat jako prostou kauzální souvislost! Vystání požadavku psaní v nitru není příčinou ani předpokladem, který by předcházel jeho převedení na rovinu tělesnosti.

Víme, že inspirace uvádí spisovatele do pohybu znovuzačínání, do dvojznačnosti, která se nešíří postupem od příčiny k důsledku, nýbrž narůstáním intenzity a zrychlováním oscilace. Ta rozšiřuje (nebo zužuje) zvláštní a-temporální dimenzi literárního prostoru – čas bezčasí – na neurčitěm pomezí světa a chaosu, nitra (a těla) a vnějšku: „Tato zkušenost je zkušeností umění. Umění jako obraz, jako slovo a jako rytmus ohlašuje hrozivou blízkost vágního a prázdného vnějšku, neutrální, nicotnou a bezmeznou existenci, odpornou absenci, dusivou hutnost, v níž bytí bez přestání trvá po způsobu nicoty.“⁶⁹ Původní zkušenost se koncentruje v osamělém nitru, v něm je oscilace nejpalčivější, to znamená, že dvojznačnost působí v maximálním stupni i v největším rozsahu. Rozněcováním a disociací protikladů zde neutrální živel, pocíťovaný jako anonymní bytí, vystavuje prázdné nitro totalitě vnějšku: namísto nicoty ve zbavenosti nitra vyvstává vše, čím toto nitro není, tedy také jeho tělo, a tedy vše, k čemu se *už* nitro jednoznačně nevztahuje.

⁶⁷ „(...) vědomí je pro Blanchota odsouzeno k tomu, aby ustavičně zůstávalo subjektem a pozorovatelem anonymního dramatu, odsouzeno přežít samo sebe a – ve vztahu k problému nesmazatelné existence – udržovat neustálé prostředkování, které je rovněž nesmazatelné.“ (přel. M. P.) [„(...) consciousness for Blanchot is condemned never to cease being the subject and the observer of an anonymous drama, condemned to outlive itself and, on the problem of imperishable existence, to carry on an endless mediation which is also imperishable.“ (Poulet: Maurice Blanchot as Novelist, str. 81.)]

⁶⁸ Můžeme to vyjádřit i tak, že zbavení-se-nitra je totéž co Blanchotova esenciální osamělost pochopená jakožto stupeň oscilace, přecházející z nitra na rovinu, která bude blíže ke světu.

⁶⁹ Blanchot: *Literární prostor*, str. 332.

Jak ale sledovat linii, po které se pohybem psaní směrem z nitra k tělu snižuje intenzita oscilace? Protože nás v této práci zajímá především literární zkušenost, pokusíme se ji uchopit jako linii mezi esenciální a běžnou řečí, jako linii, která vytyčuje oscilaci básnické řeči, z níž vzniká literární dílo. Jak jsme ukázali, základem či spíš asymetrickým polem tohoto pohybu je pro Blanchota esenciální řeč, v níž se původní neutralita artikuluje také jako simultánní nápor pasivity (bezdělnost) a aktivity (totální výpověď).⁷⁰ Roznícení, tj. nekonečné přibližování a zároveň disociace těchto protikladů podněcuje člověka k (literární) činnosti ve světě. V „zápalu úkolů“, které diktuje svět, a výkonem této činnosti, která předpokládá jednající subjekt a tělo jako účinný nástroj, narůstá důraz na disociaci a k ochabování oscilace. Dynamický potenciál dvojznačnosti ustupuje před požadavky světa. Těmto požadavkům vládne potřeba užitečnosti, jež ke svému uspokojení vyžaduje jednoznačnost, což Blanchot dokládá tím, že z hlediska bytí ve světě je esenciální řeč a její ticho skryté v uměleckém díle tím, co je přehlížené, „používané, obvyklé, užitečné; skrze něj jsme ve světě, odkazuje nás k životu světa, odkazuje nás tam, kde mluví účely a vnucuje se starost o jejich vyplnění. Je to čiré nic, nicota sama, jenže v činnosti, je tím, co jedná, pracuje, staví – čiré ticho negativního, které vede k hlučnému zápalu úkolů.“⁷¹ Na uměleckém díle se tak ukazuje nejen to, že jeho prostřednictvím zasahuje anonymní bytí do světa, ale také, že tímto směrem slábne palčivost anonymního bytí: souběžně s tím, jak je esenciální řeč zastírána „hlučným zápallem úkolů“ za udržení a prosperitu bytí ve světě.

Právě v tomto směru, ve chvíli, kdy se roznícení protikladů stává prací, je podle našeho názoru možné nahlédnout paradoxní podíl těla na původní zkušenosti vzniku literárního díla, tj. v souvislosti s požadavkem zbavení-se-těla a obranou před jeho závazností: Tělo jako nástroj, jako „psací náčiní“ zastírá inspiraci a odvádí pozornost spisovatele od požadavku psaní, neboť stvrzuje jeho přítomnost v dějinách a jeho bytí ve světě. Instrumentálně pojaté tělo se tak váže k nitru na způsob životně nezbytného orgánu, ovšem podřízeného vůli a osobním potřebám – práci a prosazení ve světě, rozmnožování, sdílení atp. Z tohoto pohledu je také jazyk (běžná řeč) spisovateli nástrojem – vyjadřovacím a komunikačním –, z něhož nepovstává dílo, ale kniha, „němá hromada sterilních slov, ta nejbezvýznamnější věc na světě.“⁷²

To, že se inspirace a požadavek psaní objevují ve chvíli, kdy je orientace autorského subjektu ke světu narušena a kdy jeho suverenita doznává značné trhliny, neznamena, že se riziko neutralizace odehrává mimo sféru subjektivity a tělesnosti. Naopak právě v ní, přesněji řečeno v

⁷⁰ K tomuto bodu, jak víme, směřuje jen takové literární dílo, které se nepodřizuje záměru autora ani světu, čili jen to, které chce svět zasáhnout svým tónem, a proto musí tíhnout „ke svému původu, k centru, v němž jediném se může uskutečnit, v jehož hledání se realizuje a které ho dosažené činí nemožným“. (*Tamtéž*, str. 100.)

⁷¹ *Tamtéž*, str. 39.

⁷² *Tamtéž*, str. 13.

jejím narušení, spisovatel pociťuje všudypřítomnost neosobní řeči a svoji bezmoc. V souladu s přísnou logikou dvojznačnosti jsou to právě tyto trhliny – produkty pohybu zbavování –, které se spojují a stahují k centrálnímu bodu díla. V bezprostředním kontaktu s centrálním bodem může nitro a tělo zasahovat do díla pouze pohybem zbavování – tónem básnické řeči. Tělo přitom musí tak řečeno ustoupit ve prospěch prázdného nitra: od vnějších či fyzických projevů osamělosti se spisovatel hrouží do intimity, v níž se mu nitro otevírá jako prázdná hlubina. V nitru jako absenci se tak působením esenciální řeči reprezentuje anonymní bytí, které nitro vystavuje totalitě vnějšku. V esenciální dvojznačnosti tím pádem nitro–hlubina vystupuje na povrch, směrem k vnějšku a k hranicím tělesnosti, které jsou tímto pohybem zároveň zpochybněny.

Jinými slovy, inspirace vchází a vychází z narušeného nitra, osciluje, přičemž zbavuje spisovatele vlády nad svým tělem, aby ho dovedla k hlubině, tj. k esenciální osamělosti, v níž ztrácí nejen své nitro a tělo jako záruku, ale i místo ve světě. Tím ovšem pohyb neustává: prázdné nitro se “vrací” ke světu, ale tentokrát nikoli jako projev vůle, nýbrž jako anonymní bytí, které nepozorovaně prochází neutralizovaným tělem, opouští sféru intimity a usazuje se ve světě. Stává se dílem, v němž se opět ztrácí, protože (literární) dílo je z hlediska historie a bytí ve světě artefaktem (knihou).

Samotné vznikání díla se ale odehrává v čase bezčasí, v časové oscilaci, která je rytmizována rozněcováním protikladu mezi ryzí neutralitou a rezistencí spisovatelova nitra a těla, mezi esenciální řečí a pozůstatky běžné řeči. Tento rytmus tak získává tón, jenž vyjadřuje ne/jistou a ne/tělesnou participaci spisovatele na vzniku díla a který s Blanchotem nazýváme básnickou řečí: „V ní svět ustupuje a cíle se zastavily, v ní se svět odmlčuje; tím, kdo mluví, už konečně nejsou bytosti se svými zájmy, úmysly a se svou aktivitou. V básnické řeči se vyslovuje ta skutečnost, že bytosti se odmlčely. Jenže jak se to děje? Bytosti mlčí, je to tedy bytí, které se snaží znovu se stát řečí, a řeč, která chce být.“⁷³

Přínos naší práce by potud měl být v tom, že jsme Blanchotův pojem básnické řeči obohatili o ne/tělesné aspekty a že jsme ukázali jejich vztah k pojmu esenciální osamělosti, esenciální řeči a prostřednictvím souvislého, ale vnitřně diferencovaného pohybu *zbavení-se-nitra-a-těla* také k požadavku psaní. Tento dynamický vztah jsme uchopili jako asymetrickou oscilaci mezi různými stupni dvojznačnosti a palčivosti původní zkušenosti. Prozatím jsme však tento pohyb prokázali jen na obecné rovině, a proto se teď znovu vrátíme k píšícímu a ke konkrétnějším ne/tělesným aspektům psaní. Tím ovšem Blanchotovo myšlení rozhodně neopouštíme. Zůstáváme věrni oscilaci, jež před nás znovu klade pojmy, jimiž Blanchot původní literární zkušenost přibližuje.

Fascinace – obrana – tón a smích

Dříve než se obrátíme k písíci, pohlédněme na smějícího se tak, jak o něm v záznamech Gustava Janoucha hovoří spisovatel, jehož psaní je častým předmětem Blanchotových úvah a platformou, na které krystalizují jeho pojmy.⁷⁴

Na začátek následující vzpomínky Janouch zdůrazňuje tělesné a expresivní projevy Kafkova rozpoložení při běžné konverzaci: „Franz Kafka a já jsme se spolu často vydatně a hlasitě smáli, dalo-li se u Franze Kafky vůbec mluvit o hlasitém smíchu. Já jsem si alespoň nezapamatoval zvuk, nýbrž jen držení těla, jímž vyjadřoval svou dobrou náladu. Zaklonil hlavu – podle intenzity podnětu smíchu – rychle nebo pomalu dozadu, trochu pootevřel široce roztažená ústa a oči stáhl do úzkých štěrbin, jako kdyby obličej nastavoval slunci.“⁷⁵ Přestože Kafkův smích ani jeho popis či reprezentace ještě není uměleckým dílem, je pro nás tato pasáž zajímavá proto, že Kafkovými ústy pojednává smích jakožto výraz koexistence vyprázdněného nitra a doléhajícího vnějšku. V tomto smyslu tedy následuje dialog a Kafkovo pozorování, jak ho zachytil Janouch:⁷⁶

Kafka přikývl. „To souhlasí. Proto se někdy jen tak chováme, jako bychom se radovali. Ucpeme si uši voskem radosti. Jako například já. Předstírám radost, abych se za ní ukryl. Můj smích je betonová zeď.“

„Proti komu?“

„Samozřejmě proti mně.“

„Ale ta zeď“ je obrácená k vnějšímu světu,“ mýnil jsem. „Je to obrana otočená směrem ven.“

Kafka však tento názor ihned a velmi rozhodně zavrhl.

„To je právě to! Každá *obrana* [zvýraznil M. P.] už je přece ústupem, skrýváním. Uchopit svět tak znamená sáhnout dovnitř. Proto je každá betonová zeď pouze zdáním, jež se dříve nebo později rozplyne. Neboť nitro a vnějšek patří k sobě. Jestliže se od sebe oddělí, jsou to dva matoucí pohledy na tajemství, jímž můžeme pouze trpět, jež však nemůžeme rozluštit.“⁷⁷

V kontextu našich dosavadních zjištění jsou tato slova (ať už jsou skutečně Kafkova, či nikoli) blízká Blanchotovu pojmu dvojznačnosti a esenciální osamělosti: nitro ani vnějšek nelze uchopit v izolaci, jedno přechází do druhého a v druhém se ztrácí, a tudíž nitro nebo vnějšek mohou být člověku pouze zdánlivou oporou, respektive pouze zdánlivě vzdáleným nebezpečím.

Přihlédneme-li však k Blanchotovu rozlišení běžné řeči a řeči esenciální, musíme připustit, že v konverzaci i v důvěrném rozhovoru, který ještě podržuje zřetelnou distanci mluvčího a posluchače, není toto nebezpečí palčivé natolik, aby je nebylo možné skrýt či zamluvit. Oproti

⁷³ *Tamtéž*, str. 42.

⁷⁴ Svůj postoj k prvnímu (nekompletnímu) vydání Janouchových vzpomínek Blanchot vyjadřuje v poznámce na úvod kapitoly Kafka a požadavek díla (*Tamtéž*, str. 66.).

⁷⁵ Janouch, Gustav: *Hovory s Kafkou*, přel. E. Kolářová, Torst, Praha 2009, str. 51.

⁷⁶ K otázce hodnověrnosti Janouchových záznamů viz studii Janouchovy Hovory s Kafkou: „Nic než svědecká výpověď“ od Veroniky Tuckerové (*Tamtéž*, str. 265–311.).

⁷⁷ *Tamtéž*, str. 51.

tomu v původní zkušenosti literárního díla se toto nebezpečí rozpoutává tak mocně, že může písíciho nebo naslouchajícího uvést v „bloudění“, ve kterém přestává platit jak rozlišení vnitřku a vnějšku, tak jistota návratu k sobě.⁷⁸ Snad právě vědomí rizika tohoto zbloudění a možnost jeho odhalení v řeči vedly Kafku ke „zmírnění jeho myšlenek, aby pro tak mladou duši nebyly nebezpečné. (...) To neznamená, že neříká, co si myslí, ale že někdy říká to, co si nemyslí až tak hluboce.“⁷⁹ Zřejmě proto Kafka v uvedené vzpomínce ověňuje tajemství, které je z našeho pohledu tajemstvím původní zkušenosti, v níž dochází k rozněcujícím sblížení vnitřku a vnějšku, pouze atributy nerozlučitelnosti a utrpení. Jak by mohlo jít o něco jednostranného?! Jako by se Kafka zdráhal dodat, že v této bolesti se skrývá nesmírná slast, totiž příležitost pro to, aby spisovatel našel tón, jímž by jeho přidušený smích – obnažující prázdnotu těla – vstoupil do literárního díla. Jako by však také Kafka věděl, že odhalení onoho tajemství lze zakusit jen ve fascinaci, která je nesdílitelná, neboť je momentem, kdy je ohromení spíše než zážitkem, ochromením, ve kterém jedná už jen anonymní bytí, zmocňující se vyjadřovacích schopností ve prospěch esenciální řeči, která takřka zasahuje celý svět, přestože nic nevyjadřuje a na nikoho se neobrací. „Tam, kde se cítí zničen až do základů,“ říká Blanchot o Kafkovi, „se rodí hloubka, která na místo destrukce dosazuje možnost nejskvělejší tvorby.“⁸⁰

Rozvedeme-li Kafkovu myšlenku Blanchotovými slovy, pak před druhými lze na nátlak vnějšku odpovědět pouze smíchem, který už nemůže být výrazem dobré nálady, nýbrž konstatováním esenciální osamělosti. Pokud spisovatel v této osamělosti shledává, že jeho nitro a tělo je pohlcováno prázdnotou hlubinou, jinými slovy, že se plní vnějškem, nezbyvá mu nic jiného než bránit integritu svého vyprázdněného nitra a těla smíchem nebo útekem před naprostým rozpuštěním v nicotě.

Avšak – jde-li o psaní čili vzhledem k požadavku psaní – spisovatel musí zároveň usilovat o co nejvyšší míru neurčitosti, „nikdy nesmí skoncovat s neurčitostí“.⁸¹ Jedině v těsném kontaktu s neosobní esenciální řečí může spisovatelův tón nabýt potřebné intenzity k tomu, aby se stal *psaním*, aby v něm došlo k nečekanému vyvstání, k záblesku jinak neuchopitelné esenciální řeči a

⁷⁸ Kafkův zeměměřič podle Blanchota „patří k exilu, k místu, kde nejenže není doma, ale kde je vně sebe sama, v samotném vnějšku, v oblasti naprosto zbavené intimity, kde se zdá, že jsou bytosti nepřítomné, a kde se všechno, co si člověk myslí, že uchopil, vytrácí.“ (Blanchot: *Literární prostor*, str. 95.) Taková je situace zeměměřiče ve chvíli, kdy se přibližuje k Zámku: „Vykročil tedy zase kupředu, ale byla to dlouhá cesta. Silnice, hlavní silnice ve vsi, nevedla totiž k zámeckému návrší, blížila se k němu jen, ale pak jako by úmyslně uhnula, a i když se od zámku nevzdalovala, ani se mu nepřibližovala.“ (Kafka, Franz: *Zámek*, přel. V. Kafka, Levné knihy KMa, Praha 2004, str. 15.)

⁷⁹ Blanchot: *Literární prostor*, str. 67.

⁸⁰ *Tamtéž*, str. 74.

⁸¹ *Tamtéž*, str. 98.

jejímu spojení s dílem, kdy se „ztráta světa mění v pozitivní zkušenost“⁸², kdy se pasivní obrana a přihlížení mění v čin.

Velikost intenzity tónu básnické řeči, jež je výrazem spisovatelovy obrany, je přímo úměrná stupni zbavení-se-nitra-a-těla. Dvojznačný pohyb směřující od povrchu k hlubině nitra tak přináší a otevírá vnějšek, který nepřestává expandovat. A proto vnějšek nemůže být zniterněn ani uchopen, protože mu nitro a hranice těla podléhají:

Hranice těla se pod jeho nátlakem rozestupují, a když už je neúnosný, tělo se stahuje do obranné polohy, chvěje se nebo ustrne v křeči, způsobené trhlinami v jeho ovladatelnosti; pozornost se přesouvá k nitru, neboť v něm je očekávána záštita. Jak ale ukazuje Blanchot, jeho základem je prázdná hlubina, v níž se fascinujícím způsobem reprezentuje vnějšek. A tak je spisovatelův ústup před vnějškem také (marným, protože dvojznačným) ústupem před všudypřítomnou vábivou mocí, která mu nabízí podíl na totálním uskutečnění řeči v neomezeném prostoru anonymity, kam se píšící spisovatel čím dál hlouběji noří. Ve své obraně před hrozící neutralizací, ve svém skrývání před světem, při vyprazdňování *svého* jazyka a osvojených výrazových prostředků se vlastně jazyku a světu maximálně otevírá. Tím spíš musí zůstat obezřetný, protože v tuto chvíli už jazyk a svět nejsou důvěrně známým nástrojem a prostředím, ale neurčitým šepotem na území nikoho, kde se spisovatelův hlas ztrácí a kam je vyhoštěn – do exilu. Jedině v tomto otevření, jímž neomezeně promlouvá esenciální řeč, totiž může jazyku a světu předat autentický doklad původní zkušenosti: To obnáší nechat vzniknout takové dílo, ve kterém jako jediný osobitý prvek zazní dvojznačný tón, zpochybňující autorství i samotnou existenci autora, ale stvrzující dílo. Přítomnost spisovatele v literárním díle se tedy opět jeví jako ne/osobní a ne/tělesná, jako přítomnost ve vlastní absenci či zbavenosti, jako participace na anonymním bytí.

Shrneme-li nyní naše pozorování, vycházející z Janouchovy vzpomínky, rozdíl mezi smíchem v kanceláři Úrazové pojišťovny a tónem básnické řeči bude obdobný rozdílu běžné a esenciální řeči, bude rozdílem ve stupni dvojznačnosti a rychlosti oscilace mezi nitrem a vnějškem,⁸³ otevřeností a uzavřeností nitra a těla. Kafkův smích jen lehce, téměř úzkostlivě pootevívá tělo, aby neodhalil a nezvětšil prázdnotu nitra a aby je uchoval pro bytí ve světě. Kafkovo psaní otevírá mnohem víc, neboť tělo i nitro v něm upadají do esenciální osamělosti, kdy se v letmých záblescích odhaluje čirá prázdnota a neutěšenost. To vše ale jen proto, aby jeho mlčenlivost nakonec zazněla v totální výpovědi esenciální řeči jako neosobní smích – tón, který už

⁸² *Tamtéž*, str. 84.

⁸³ Ostatně i podle Blanchota „Kafka pateticky osciluje“ mezi bytím ve světě a anonymním bytím, mezi snahou o udržení svého místa mezi lidmi a nihilismem. V této oscilaci Kafka vstupuje do literárního prostoru, který se pokouší udržet otevřený tím, že – tak jako zeměměřič – tvrdošíjně bloudí. (Srov. *Tamtéž*, str. 93-95.)

není specifickým osobním projevem, ale neutrální manifestací anonymního bytí, oscilujícího mezi prázdným nitrem – které je asymetrickým pólem této oscilace – a dílem.

Přitom však, s poukazem k výše uvedené Janouchově vzpomínce, chceme zdůraznit, že se na tomto pohybu, který charakterizuje především dvojznačnost paralyzující hrůzy a tvůrčí slasti, spisovatel účastní i po tělesné stránce: Rovněž tělo je vtaženo do oscilace básnické řeči, přestože při tom není exponováno tak silně jako nitro.⁸⁴ I tělo je riskováno, pocituje fascinaci, a proto jeho ne/přítomnost „tónuje“ esenciální řeč, která musí projít trhlinami v těle, aby se mohla uskutečnit v díle a ve světě.

Tyto jizvy, zranění či trhliny, které způsobuje zbavení-se-těla, jejich druh a záchvěvy, jimiž reagují na nápor esenciální řeči, je zapotřebí podle našeho názoru dále zkoumat, abychom hlouběji poodkryli tajemství ne/tělesné přítomnosti spisovatele v literárním díle.

Ruce

Ještě více se přiblížíme s Blanchotem písčícímu, když otevřeme oddíl s názvem Nutkavé uchopení. Od obličejů, od úst a očí, které jsou, jak se tak často říká, zrcadlem duše, se naše pozornost přesouvá k ruce a níž: navzdory deklarovanému oddálení spisovatele – jeho nitra i těla – od díla musíme tak jako Blanchot konstatovat, že dílo se píše. Zapisuje se na papír a řeč se rozmáhá ve světě. Uvážíme-li přitom Blanchotovu dialektiku uměleckého díla, rozpor mizí ve svém roznění, kdy se psaní stává manifestací esenciální dvojznačnosti i její disociací.

Přestože by spisovatel mohl na svých náramkových hodinkách měřit dobu, po kterou zápis vznikajícího díla trvá, zjištěná hodnota by mu o povaze jeho díla mnoho neprozradila. Psaní se totiž, jak víme, odehrává v jiném, nezměrném čase, na okraji dějin, v čase bezčasí, kde se jistota počátku i konce ztrácí. Psaní se nerozvíjí v čase, nelze se k němu vrátit, a proto je neuchopitelné. Psaní se koncentruje tam, kde spisovatel mlčí, kde se rozvíjí jen neosobní řeč; psaní se koncentruje v bodu, kterého se autorský subjekt nedotýká, tj. v centrálním bodu, který je neobsazený, a kde „vládne nerozhodnost znovuzačínání“.⁸⁵ Vznikne-li přesto dílo, neznamená to, že spisovatel musí převzít otěže a znovu nabýt vlády nad tím, co se píše? Jenže pak už by toto dílo nebylo tím, co požaduje inspirace, – anonymním řečovým objektem –, nýbrž výtvozem náležejícím autorskému subjektu – knihou.

⁸⁴ „Cesta od hlavy k peru je však mnohem delší než cesta od hlavy k jazyku. Na ní se mnohé ztratí.“ (Janouch: *Hovory s Kafkou*, str. 116.)

⁸⁵ Blanchot: *Literární prostor*, str. 16.

Co se tedy děje s rukou zasahující při vzniku literárního díla? Z Blanchotova pohledu je rozdvojena: První ruka, tj. ta, která je nástrojem zápisu literárního díla, již spisovateli nepatří, protože ten naslouchá inspiraci a požadavku psaní. Zbaven nitra již nemůže ruku jakožto výkonný orgán vůle ovládat, ačkoli nepřestává pociťovat potřebu „nutkavého uchopení“ čili návratu k sobě. V tomto smyslu je tedy spisovatel zbaven své ruky. Jinými slovy, pohyb ruky, té, co píše ovládána inspirací, je jeho „stínem“ – fyzickým dokladem jeho absence a pasivity: „Ruka se pohybuje v čase stěží lidském, není to čas životaschopné akce ani čas naděje, ale spíše stín času; sám stín ruky neskutečně klouzající směrem k předmětu se stal svým stínem.“⁸⁶ Tento stín vstupuje do díla jako tón, jako ticho, zabarvující esenciální řeč, která však diktuje a udává rytmus, neboť zaujímá spisovatelovo nitro.

Přesto nemůžeme tvrdit, že by píšící spisovatel byl bezruký. Jeho první ruka nemizí docela: je ponořena do stínu. Do jisté míry tedy zůstává ve světě, vyrůstá z těla jako stín, nicméně pohyb, který rozehrává na papíře a který je pro psaní nejdůležitější, vychází z anonymního bytí a probíhá v čase bezčasí. To, co spisovateli z jeho první ruky zbývá, je záležitostí druhé ruky, té, která nepíše, která je schopna zasáhnout v okamžiku, kdy je to třeba, uchopit tužku a odtrhnout ji. Vláda tedy spočívá ve schopnosti přestat psát, navrácením práv a rozhodného ostří okamžiku přerušit to, co se píše.⁸⁷ Znovunastolení spisovatelovy kontroly přerušuje kontakt s inspirací, druhá ruka tak jako zásah vnějších okolností vytrhuje spisovatele z původní zkušenosti a ten procítá zpět ve světě mezi věcmi a v dějinách. Opuštěn dílem, které se skrývá v rukopisu, dílem, které vzniklo za jeho ne/účasti, z níž zbývá pouze tón – stín nitra a první ruky.

Líčením stínu spisovatelovy první ruky Blanchot naznačuje, jak se může tón jakožto ticho vnucené esenciální řeči přenést do díla, jak se původní zkušenost může stát prací. Pro nás je na tomto Blanchotově pozorování nejcennější to, že tu shledává působení esenciální dvojznačnosti také na tělesné rovině psaní. Sledování ruky píšícího spisovatele podle Blanchota prozrazuje, že esenciální osamělost a zbavenost prostupuje nejen celou jeho osobnost, ale také jeho tělo. Ostatně, jak jinak uvažovat o spojení původní zkušenosti a vzniku díla? Ruce jsou v tomto ohledu nevyhnutelné stejně jako ústa, oči a uši, paměť a vědomí. Aby se však tyto orgány mohly přiblížit dílu, musí jim předcházet pohyb zbavení-se-nitra. Naším cílem je uvést tento pohyb do vztahu k tělesným orgánům, tj. ke zbavení-se-těla.

Nitro je fascinováno: stíženo hrůzou a úzkostí z neutralizace je rovněž konfrontováno s lákavou možností zakusit řeč v celé totalitě. Mezi těmito póly *prázdné* nitro, rozníceno, kolísá: stojí před možností psaní, ale nepíše ani nepomlouvá, protože samo v sobě nenachází výrazové

⁸⁶ *Tamtéž*, str. 17.

⁸⁷ *Tamtéž*, str. 17.

prostředky. Ty jsou v dosahu (o čemž nás přesvědčuje běžná praxe, kdy si zapojení řečových orgánů téměř neuvědomujeme), jenomže iniciativa je nyní na straně esenciální řeči. A v dosahu je ještě ona druhá ruka – zásah sebereflexe. Jenomže, jak jsme řekli, druhá ruka nevede ke psaní, ale k vyjadřování subjektu a ke komunikaci se světem, kdy se spisovatel opět zmocňuje své první ruky jako *svého* nástroje.

Je-li tedy nitro fascinováno, dvojznačnost dosahuje maximálního stupně a esenciální řeč nejvyšší, nesdělitelné ryzosti čili bezdělnosti. Víme také, že spisovatel, který píše, udržuje bezprostřední kontakt s esenciální řečí jen za cenu ohrožení celistvosti vlastního nitra. Esenciální řeč je ovšem expanzivní, je neutrálním živlem, který překonává (neutralizuje) každé omezení, a tak směřuje do neomezeného, literárního prostoru. V tom spočívá kardinální riziko původní zkušenosti: absolutní neutralizace nitra, definitivní ztráta kontroly nad tělem, zbloudění a dezintegrace spisovatelovy osobnosti a pak už jen naprosté ticho, šílenství a smrt.

Má-li vzniknout literární dílo, spisovatel se musí před tímto tlakem bránit. Ale jen tak, aby převaha zůstala na straně živlu řeči. To, co spisovateli zbývá, je tón – autorita jeho ticha. Jen tímto obezřetným ztišením (zbavením-se-hlasu) může spisovatel usměřňovat expanzi, která se domáhá výrazu a uskutečnění. Musí tedy uvolnit cestu k těm orgánům, které operují s výrazovými prostředky – k hlasivkám, ústům, jazyku nebo rukám. Zároveň s tím se vzdává svých literárních schopností, stylu a talentu ve prospěch neosobní řeči. A proto může Blanchot říct: „Vláda spisovatele nespočívá v ruce, která píše“.⁸⁸

Tělo klade odpor

Simultánním pohybem zbavování,⁸⁹ který vychází z vyprázdněného nitra (a těla),⁹⁰ který je prodlužován oscilací tónu básnické řeči, se esenciální řeč přibližuje svému uskutečnění v artikulaci anonymního bytí, které vstupuje na rovinu těla. Výrazové nebo řečové orgány nejsou indiferentním prostředím (jako jím není nitro, když se v něm prosazuje autor) – kladou odpor.

Elementární materialita řeči, jež je ve své ryzosti zakoušena pouze v mlčícím nitru, jež ustavuje její tón, může být na rovině těla zakalena také surovými, osobitými prvky, které mohou

⁸⁸ *Tamtéž*, str. 17.

⁸⁹ Jak už jsme naznačili výrazem „zbavení-se-těla-a-nitra“, nejde tu o dvě po sobě jdoucí fáze, nýbrž o různé stupně téhož, vnitřně diferencovaného pohybu.

⁹⁰ Opakujeme, že vyvstání a udržení inspirace v prázdném nitru předpokládá vysokou míru nerozlišitelnosti nitra a těla. Prázdné nitro jako asymetrický pól oscilace je zdůrazněno jen v tom smyslu, že v něm tón básnické řeči dosahuje maximální dvojznačnosti. Přejít mezi rovinou nitra a těla tudíž sledujeme jako nárůst nebo pokles dvojznačnosti, a nikoli jako přechod na vyšší či nižší úroveň hierarchické organizace. Jinými slovy, spisovatelovo vyprázdněné nitro není a nemůže být suverénním řídícím orgánem těla, neboť iniciativa je na straně neutrálního živlu (srov. výše str. 12).

být součástí spisovatelova stylu a rukopisu: např. určité verbální a motorické stereotypy, preference, rytmus nebo – v případě přednesu – zabarvení hlasu a intonace. Největší překážkou esenciální řeči na této rovině jsou ovšem tělesné potřeby a omezené možnosti zápisu: Tělesné potřeby poukazují ke konečnosti spisovatelovy existence a podtrhují její vztah se světu a dějinám; zápis je zase redukcí nekonečnosti a znovuzačínání. To, co je zapsáno se totiž vymaňuje z bezčasí, v němž je řeč neomezená a nezachytitelná.

Není ve spisovatelových silách ani jeho úkolem každým slovem postihnout řeč v esenciální dvojznačnosti a znovuzačínání, jež zakouší v prázdném nitru.⁹¹ Ruka napřažená do světa, ale naslouchající inspiraci se často opoždí a unavuje, neboť vyjma letmých záblesků je inspirace neuchopitelná a v nitru z ní nic nezůstává. To znamená, že tón básnické řeči zaniká zásahem vnějších okolností nebo oné „druhé ruky“ – buď v ukončení psaní, nebo v návratu k osobnímu stylu a nebo k jednoznačnosti běžné řeči.

Pozorujeme-li takto písíciho, vidíme, že požadavek psaní, jenž je zakoušen jako požadavek zbavení-se-nitra (suverenity, autority hlasu nebo záměru), prochází tělem, kde spisovatelovi v jeho ústupu ukládá nové úkoly, které souhrnně nazýváme požadavkem zbavení-se-těla. Zbavení-se-nitra-a-těla současně tvoří tón básnické řeči. Tón charakterizuje spisovatelovu obranu před nátlakem požadavku psaní, před nutkavou potřebou prohlubovat *psaní*.⁹² Zbavení-se-nitra-a-těla uvolňuje tón, který je podmínkou uskutečnění esenciální řeči v obraze. A obraz je v tomto smyslu omezeným výrazem neomezeného, nesrozumitelného anonymního bytí ve světě.⁹³

Svým tichým zprostředkováním činím *vnímatelnou* nepřetržitou afirmaci, obrovitý šepot, nad nímž se otevírající se řeč stává obrazem, stává se obraznou, stává se promlouvající hlubinou, nerozlišenou plností, která je prázdná. To ticho má svůj zdroj ve smazání, jemuž se vystavuje ten, kdo píše. Jinak je však zdrojem jeho vlády, práva zasáhnout, které si uchovává ruka, která nepíše, ta jeho část, která může vždy říci ne, a pokud je to třeba, dovolávat se času, znovu nastolit budoucnost.⁹⁴

Ryzí esenciální řeč, ze které vyvstává obraz, lze původně zakusit pouze za předpokladu nerozlišitelnosti nitra a těla. Aby se však esenciální řeč, jež spisovateli také ukládá požadavek psaní, mohla uskutečnit, dojít výrazu a stát se obrazem, musí před ní spisovatel ustoupit a přitom jí vtisknout tón tohoto obezřetného ustupování.

⁹¹ Stejně tak se totální vyvstání řeči neměří počtem slov, ale jejich vztahem k centrálnímu bodu díla, který je udržován oscilací tónu básnické řeči: „Kde myslíme, že jsou slova, prochází námi „virtuální ohnivá stopa“, rychlost, třpytivé vytržení, reciprocita, skrze niž se v tomto přechodu, v této čiré hbitosti odrazů, kde se nic neodráží, osvětluje to, co není.“ (Blanchot: *Literární prostor*, str. 47.)

⁹² Srov. oddíl Potřeba psát (*Tamtéž*, str. 58–64.).

⁹³ Toto omezení nesmíme chápat jako sterilizaci, ale jako svrchovaný tón, kdy se v autoritě spisovatelova ztišení neočekávaně odhaluje řeč v celé totalitě. Spisovatelův ústup nesouvisí s asketickým očištěním, jako spíš s touhou po zachycení bohatství řeči.

⁹⁴ Blanchot: *Literární prostor*, str. 20.

Na rovině nitra je navzdory požadavku zbavení-se-nitra úkolem spisovatele sledovat a udržet kontakt s esenciální řečí a předat jí své literární schopnosti: vybrat a zpřístupnit výrazové prostředky, aniž by ale tato volba zakalila neutrální povahu esenciální řeči a aby co nejméně snížila její dvojznačnost.

Na rovině těla, tj. tam, kde tyto výrazové prostředky vyúsťují do světa, je úkol udržet kontakt s esenciální řečí ztížen tím, že tělo se obrací ke světu, kde se stává nástrojem vyjádření a reprezentace, a tak zakrývá prázdnotu nitra.⁹⁵ Na rovině těla se zvyšuje riziko disociace esenciální dvojznačnosti: Tělo reaguje na okolní podněty, vzdaluje se nitru, ve kterém je kontakt s inspirací nejhlubší; průtoku elementární materiality řeči se na rovině těla a výrazových orgánů staví jeho vlastní surová materialita, která je zřejmě vůči inspiraci hlušší či odolnější. Úkolem spisovatele je uvolnit průchod esenciální řečí tělem, přičemž tělo nesmí zůstat zcela pasivní: pohyb těla je totiž nezbytný ke vzniku i k zápisu díla. Tento pohyb však nesmí být řízen vůlí, ale pouze tónem básnické řeči, který je na rovině těla vyjádřen pohybem zbavení-se-těla.⁹⁶

Přechod řeči na rovinu těla se tak ukazuje jako přechod na nižší stupeň dvojznačnosti či rychlosti oscilace, zároveň ale zachovává požadavek jejich maximálního navýšení a roznícení v souladu s tónem vycházejícím z inspirovaného nitra.⁹⁷

Právě k tomuto bodu naše interpretace Blanchotova myšlení původní zkušenosti celou dobu směřovala. Tělo jsme nahlíželi jako, ne-li klíčový, pak alespoň jako nepostradatelný moment *psaní* a vzniku literárního díla. Jedině za ne/účasti těla si nyní dokážeme vysvětlit, jak se může esenciální řeč vynořit ve světě, oslovit nás a přivést k původu díla. Tělo je tedy jakýmsi poslem inspirace, který je v pokušení vtisknout zprávě vlastní pečeť. A že je jeho poslání nevďěčné, dokládají také četné stížnosti spisovatelů, zoufajících si nad nepoměrem mezi tím, co zakoušeli v nitru, a tím, co zachytili na papíře. Nicméně tato vzdálenost je i podle Blanchota ve větší nebo menší míře osudem každého díla. Svět, k němuž je tělo obráceno, je polem nesčetných disociací (jakou je také psycho-fyzický dualismus) motivovaných požadavky bytí ve světě, které ke svému naplnění potřebují moc říkat „Já“ a tělo poslušné rozkazů. Jak jsme ale ukázali, tělo klade odpor.

⁹⁵ Zakrývání nitra i možnost jeho odhalení jsme pozorovali na příkladu Kafkova úzkostlivého smíchu.

⁹⁶ Pokus o vědomé řízení a ovládnutí práce tělesných orgánů vyžaduje svrchovanost nitra. Jenomže ta je během *psaní* narušena fascinací. Buď by tedy pokus nevyšel, protože nitro by bylo zcela paralyzováno, nebo by se zdařil, ovšem jen za cenu toho, že by se nitro obrátilo *tělem ke světu*.

⁹⁷ Na rovině těla se esenciální řeč, která přitom vstupuje do světa, mísí s běžnou řečí. Toto přechodné stadium Blanchot nazývá Mallarméovými slovy „surovou řečí“. Přestože surová řeč ještě náleží ke světu, odhaluje se v ní trhlina skrytá v jádru reprezentace. Surová řeč se sice „týká reality věcí“, ale to, „co reprezentuje, není přítomné“. V původní zkušenosti literárního díla se v této absenci zjevuje esenciální řeč, jejíž zachycení je, jak víme, úkolem básnické řeči. Rozlišení druhů řeči Blanchot nejdůkladněji podává v oddíle Surová řeč, esenciální řeč (Blanchot: *Literární prostor*, str. 38–43.).

Shrnutí – umrtvení?

V této kapitole jsme se pokusili přiblížit písíciému, sledovat linii, ve které během původní zkušenosti vzniku literárního díla osciluje esenciální řeč směřující ke svému uskutečnění. Chtěli jsme zachytit její proměny, vykazující různý stupeň dvojznačnosti: vyvstání ryzí esenciální řeči v inspiraci, kterou spisovatel bezprostředně zakouší jako požadavek zbavení-se-nitra. Jeho splnění ve smyslu ustavení tónu básnické řeči je podmínkou k udržení kontaktu s původním, neutrálním živlem řeči. To však ke vzniku uměleckého literárního díla nestačí. Expanzivní síla tohoto živlu si spolu s literárními schopnostmi žádá výrazových prostředků a práce spjaté s činností tělesných orgánů. Aby při psaní došlo k co nejmenší kontaminaci esenciální řeči nároky bytí ve světě, musí se pohyb spisovatelovy ruky podřídit tónu, který vychází z vyprázdněného nitra a který se na rovině těla stává požadavkem zbavení-se-těla. Pokud mu spisovatel dokáže vyhovět, aniž by zcela podlehl neutralitě anonymního bytí, může se esenciální řeč uskutečnit v díle jako síla obrazného, která pohybem oscilace spojuje vznikající dílo s jeho neurčitým počátkem. Dílo se může kdykoli stát obrazem, totální výpovědí, v níž samo mizí a zároveň obnovuje původní zkušenost spisovatele jako vlastní znovuzačínání, které tentokrát stvrzuje čtenář. Přestože se ho „trýznění nekonečnem“, které zakouší spisovatel, přímo netýká, i čtenář může pocítit palčivost požadavku zbavení-se-nitra-a-těla, a to jako podmínku přístupu k původu díla.⁹⁸

Viděli jsme, že ryzost esenciální dvojznačnosti, jež je klíčovým rysem esenciální řeči, je na rovině těla ohrožena jeho surovou materialitou. Úkolem spisovatele je pak přenechat kontrolu nad těmi tělesnými orgány, které souvisí s psaním, *svému neosobnímu tónu* čili ozvěně prázdného nitra, která činí esenciální řeč vnímatelnou. To znamená psát tak, aby se pohyb řečových orgánů namísto uspokojování potřeb bytí ve světě a navzdory únavě co nejvíce přibližoval rychlosti a směru oscilace básnické řeči.

Není tomu ale nakonec tak, že jsme namísto odhalení tělesného rozměru psaní degradovali tělo písíciho na pouhou loutku, poslušnou záchvěvů inspirace? Nedošli jsme spíš k tomu, že ne/přítomnost těla, které má zmizet, je sice pro vznik díla nezbytná, nicméně jeho vlastnosti a rozpoložení jsou přitom zcela lhostejné?

V předchozí části jsme poukázali na to, že v čase bezčasí se požadavek zbavení-se-těla přimyká k tónu básnické řeči již v prázdném nitru a že jedinečné rysy spisovatelovy tělesnosti mohou participovat na jejich rozvinutí během psaní v Blanchotem popsané dialektice uměleckého díla: vnášejí do ní nové možnosti (a riziko) disociace a zároveň se díky oscilaci vztahují k možnosti

roznícení protikladů v obraze. I zbavení-se-těla musíme chápat jako dvojznačný pohyb, odehrávající se mezi extrémními protipóly – mezi světem a nicotou – a vrcholící v jejich koincidenci. Z toho vyplývá, že zbavení-se-těla nemá být amputací, ale především palčivým vyvstáním absence těla v díle, přičemž tato palčivost vyjadřuje podíl těla na tónu básnické řeči.

Co by na tyto závěry řekl Blanchot? Zdá se, že v jeho *Literárním prostoru* nehraje problematika těla zásadní roli. Z letmých náznaků, roztroušených v Blanchotových esejích, jsme se pokusili tento problém uchopit, zformulovat a navrhnout interpretaci pomocí jeho pojmů, které z důvodu radikality, s níž představují literární zkušenost, staví tělo píšíciho do nového světla: jako otázku ne/účasti. Z Blanchotových skoupých odkazů k tělu – což nás utvrzuje ve správnosti důrazu na pojem zbavování – jsme ovšem doposud přehlíželi jednu významnou pasáž, ve které pohyb odcházení a zůstávání těla nabývá až hmatatelné konkrétnosti. Tato pasáž sestává ze dvou po sobě jdoucích oddílů: Obraz, tělesné ostatky a Podobnost mrtvol.

Tělo bez nitra – pokračování...?

Oba tyto oddíly najdeme v dodatku Dvě verze obrazného, jehož jsme se již dříve několikrát dotkli.⁹⁸ Blanchot tu rozehrává úvahu, jejímž cílem je podpořit myšlenku, že obraz navzdory běžnému mínění předchází uchopení předmětu: „V obraze se předmět znovu letmo dotýká něčeho, co bylo ovládnuto, aby se stal předmětem, něčeho, vůči čemu se vystavěl a definoval.“¹⁰⁰ Jak už jsme uvedli, obraz je u Blanchota definován esenciální dvojznačností, ve které se předmět i jeho význam rozpouští, přičemž tuto absenci vyplňuje jejich neuchopitelná původní neutralita.¹⁰¹

V souladu s naší interpretací můžeme dovodit, že obraz je vyústěním a vyvstáním esenciální řeči, která spisovatele uvádí do pohybu zbavování. Prochází-li tvorba obrazu také tělem, rozezná-li se řečové orgány tónem básnické řeči a pokud se obraz zaměřuje ke světu a dotýká jeho předmětů, pak na všech těchto rovinách zároveň odhaluje jejich společný neutrální původ, ve kterém je rozvrstvení protikladů nahrazováno jejich roznícením. A obraz je jejich totální, leč anonymní výpověď.

Aby Blanchot blíže určil neosobní povahu obrazu, přirovnává ji k cizosti tělesné schránky mrtvého: „Obraz na první pohled nepřipomíná mrtvolu, ale cizost mrtvol by mohla být totožná

⁹⁸ Ke čtení literárního díla, jeho úkolech a rozdílu oproti literární tvorbě se Blanchot rozepisuje v kapitole Čtení (*Tamtéž*, str. 257–267.).

⁹⁹ Viz zejména podkapitolu nazvanou Obraz (zde str. 17.).

¹⁰⁰ Blanchot: *Literární prostor*, str. 350.

¹⁰¹ „Obraz vyžaduje neutralitu a smazání světa, chce, aby se všechno vrátilo do indiferentního základu, kde se nic neafirmuje; tíhne k intimě toho, co přetrvává ještě v prázdnu: v tom je jeho pravda. Jenže tato pravda ho přesahuje; to, co ho činí možným, je hranicí, kde přestává.“ (*Tamtéž*, str. 347.)

s cizostí obrazu.“¹⁰² Tělesná schránka je stejně jako obraz *právě* opuštěná – vykazuje čerstvou a palčivou prázdnotu vnitřku, svých útrob a nitra. Je *právě* zbloudilá, takže její poměr k vnějšku, její umístění ve světě je přesně vymezenou, intenzivní neurčitostí.¹⁰³ Mrtvola v sobě neuzavírá ducha ani jeho stopy; obraz nekryje smysl ani odkaz k nějaké transcendentní autoritě. Jsou obnaženou skrytostí, zjevností prázdné hlubiny, „zející intimitou jakéhosi nikde bez rozdílu, které musí být přesto situováno zde.“¹⁰⁴

Ve chvíli, kdy život vyhasíná, kdy se anonymní bezčasí stýká s osobní historií, tělesné ostatky se stávají výrazem nedobrovolného zbavení-se-nitra.¹⁰⁵ Vidíme zde také souvislý a takřka nepostřehnutelný přechod od zbavení-se-nitra ke zbavení-se-těla. Rozdíl mezi umírajícím a píšícím spatřujeme ve způsobu obrany a výběru výrazových prostředků pro to, co je v tu či onu vyhocenou dobu třeba říci. Nesplývají však oba způsoby v případě umírajícího, který pod tlakem blížící se smrti, inspirován jejím anonymním šepotem, sepisuje na smrtelné posteli „svou“ poslední vůli – své životní dílo, jehož oprávněnost bude pravděpodobně zpochybněna pozůstalými z důvodu nepřičetnosti a zbavení smyslů?¹⁰⁶

Každopádně, v tuto chvíli je pro nás podstatné zjištění, že i u Blanchota nacházíme oporu pro naše tvrzení, že pohyb zbavování je souvislým pohybem asymetrické oscilace mezi nitrem a tělem, kdy se tělo stává „zející intimitou“ čili ne/tělesným výrazovým prostředkem prázdné hlubiny nitra, vystupující na povrch a směřující k vnějšku.

Je-li do tohoto pohybu vtažen člověk, který nenachází dost sil nebo nemá příležitost k obraně, umírá, takže se jeho tělesné ostatky v očích pozůstalých nejprve stávají obrazem: „mrtvola je vlastním obrazem,“ který ve chvíli smrti zazáří „podobností“, která je esenciálně reprezentací anonymního bytí. Toto „zjevení“ pod vlivem rozkladných procesů záhy pohasíná: tělo i osobnost mrtvého postupně propadají nicotě a hrozí jim zapomnění, jejich nepřítomnost ale také umožňuje návrat k všednodennosti a dějinám. Mrtvý vstupuje do dějin, zatímco jeho ostatky prozatím zůstávají ve světě. Mrtvý může být předmětem vzpomínání (reprezentace), jeho kosti předmětem úcty, jež si vybavuje „obraz“ až po předmětu,¹⁰⁷ který zajišťuje význam relikvie,¹⁰⁸ kosti mohou být nástrojem, předmětem touhy (fetišem), podnikání (tržní hodnotou) atp.

¹⁰² *Tamtéž*, str. 350.

¹⁰³ „Přítomnost mrtvolý ustavuje vztah mezi tady a nikde.“ (*Tamtéž*, str. 351.)

¹⁰⁴ *Tamtéž*, str. 351.

¹⁰⁵ Nehrozí totéž spisovateli, který podlehe fascinaci a rezignuje na usměrňování neutrálního živlu řeči? Ostatně, Blanchotův výběr mrtvolý k zachycení povahy obrazu u něj není nahodilý: četné odkazy ke smrti jakožto riziku, které se netýká jen literární tvorby, ale každé práce, to potvrzují: „Člověk je ze všech bytostí riziku vystaven nejvíce, neboť se mu sám vystavuje. Konstruovat svět, přetvářet přírodu prací se může zdařit jedině hazardní troufalostí, která to nejsnadnější nechává stranou.“ (*Tamtéž*, str. 323.) Nesmíme ovšem smrt zaměňovat s původem, neboť smrt a bezčasí nejsou zřídlem znovuzačínání, nýbrž vítězstvím negace – jednoznačnou nebo spíš monotónní nicotou.

¹⁰⁶ Což z našeho pohledu právě tvoří autentický tón této závěti.

¹⁰⁷ Srov. oddíl Dílo a posvátno (*Tamtéž*, str. 314–315.).

To vše hrozí jak literárnímu dílu, tak samotnému spisovateli. Nicméně ve chvíli, kdy je zasažen požadavkem psaní, kdy naslouchá inspiraci, nabízí se mu úžasná možnost, díky níž možná – na čas – před hrozbou umrtvení unikne: tím, že esenciální řeči vnutí autoritu svého ticha a že pohybem zbavování vyvede příval neutrálního živlu svým tělem směrem k dílu. Tehdy se dílo stává výrazem spisovatelovy ne/tělesné participace na anonymním bytí a mizení v obraze, ve kterém je vyvstání esenciální řeči vymezeno a učiněno vnímatelným tónem básnické řeči, jenž umožňuje zjevení esenciální řeči ve světě. Tónem však také spisovatelův podíl a nárok na dílo končí. Tón je totiž nevymahatelný,¹⁰⁹ neboť je úzce svázán s neutralitou; disociace tónu a neutrality, jakou je třeba přisouzení literárního díla autorovi, ruší Blanchotovu dialektiku uměleckého díla čili esenciální dvojznačnost a, našimi slovy, oscilaci nutnou k procitnutí díla v jádru esenciální osamělosti.¹¹⁰

Při našem pozorování píšícího se tedy ukázalo, že zjevení esenciální řeči v obraze – navzdory destruktivní síle v ní obsažené neutrality – ani vyprázdnění spisovatelova nitra a zmizení jeho těla není pouhou negací. Esenciální řeč je definována dvojznačností, ve které nepřítomnost popíraného stvrzuje onen neeliminovatelný zbytek jeho bytí a, jak tvrdí, Foucault, jeho palčivou insistenci v prázdnu: hutné, ale neuchopitelné anonymní bytí. Takto je esenciální řeč zakoušena jen v tiché intimitě prázdného nitra. Na rovině těla je její vyvstání podmíněno požadavkem zbavení-se-těla. Při jeho naplnění je tělo zasaženo negací, s níž svým odporem tvoří rozněcující jednotu, která pohybem oscilace směřuje k výrazu či vynoření anonymního bytí. V této souvislosti lze pohyb zbavování pochopit jako pozitivní manifestaci esenciální dvojznačnosti, jež je podle Blanchota „*tím esenciálnější, čím méně lze skrytost uchopit jako negaci.*“¹¹¹ Původní zkušenost literárního díla tudíž není, navzdory jeho osamělosti a bloudění, konstatováním ztráty, ale fascinací nad neomezeným, leč nepřeborným bohatstvím řeči.

Pokud jsme chtěli doložit podíl těla na tomto odhalení, museli jsme Blanchotovo myšlení přivést k problematice tělesného rozměru psaní. Nicméně vzhledem k tomu, že Blanchot se této záležitosti příliš nevěnuje a že ani k žádnému pojetí tělesnosti nedokazuje, pojem *tělesného rozměru psaní* zůstává slabinou naší interpretace. Pokusili jsme se ho sice specifikovat vztahem k pohybu zbavování, avšak jeho povahu jsme odvozovali spíše z intuice. Mohli bychom se sice

¹⁰⁸ Srov. oddíl *Obraz a význam* (*Tamtéž*, str. 356–358.).

¹⁰⁹ Podle tónu spisovatele poznáme jen jako kohosi, kdo nestvořil dílo k obrazu svému, nýbrž kdo je v díle „rozložen podle svého obrazu.“ (*Tamtéž*, str. 356.)

¹¹⁰ Srov. oddíl *Osamělost díla* (*Tamtéž*, str. 11–13.).

¹¹¹ *Tamtéž*, str. 362.

hájit tím, že Blanchot nevypracoval ani podrobné pojetí niternosti,¹¹² jako by se zajímal spíš o pohyb, který nitrem prochází než o jeho rysy; místo toho se v tomto ohledu raději pokusíme naši interpretaci Blanchotova myšlení literárního díla konfrontovat s neméně radikálním přístupem Deleuze a Guattariho.

Přivedla nás k tomu opět intuice, a to ve chvíli, kdy jsme nahlédli pozitivní ráz pohybu zbavování: nabízí se úvaha, zda-li nelze tento pohyb interpretovat pojmem „stávání se“. To by nám umožnilo nejen jeho rozvedení, neboť pojem stávání se Deleuze a Guattari traktují napříč mnoha rovinami, ale také bychom mohli uvažovat o „úmrtí“ spisovatelova těla jako o zrození „těla bez orgánů“.

S ohledem k omezenému rozsahu této práce nebude naším cílem komplexní srovnání, ale aspoň náčrt možného spojení: od dvojznačnosti k mnohosti...

¹¹² Niternost je u Blanchota určována jako obecná podmínka bytí ve světě čili jako skrytost anonymního bytí.

POHYB STÁVÁNÍ SE V MYŠLENÍ DELEUZE A GUATTARIHO

Úvod

Dříve než se pokusíme v následujícím oddílu stručně načrtnout body, ve kterých by bylo možné uvažovat o produktivním spojení Blanchotova myšlení s myšlením Deleuze a Guattariho prostřednictvím našeho pojetí ne/tělesných aspektů původní zkušenosti, musíme učinit následující předběžné opatření:

V první řadě bude třeba omezit širokou paletu pojmů a jejich odrůd, se kterými Deleuze a Guattari pracují, lépe řečeno, které tvoří. Je-li pro Blanchota typický soustředěný pohled či zaměření na to, co je pro literaturu esenciální, skryté a uchopitelné jen při maximální míře dvojznačnosti užitých pojmů, takových které operují na hranicích neurčitosti, u Deleuze a Guattariho převládá spíše opačná tendence, která se vyjadřuje úsilím o zachycení všech produktivních výbojů myšlení a jejich převedení na společnou rovinu, kde dosahují vzájemné imanence.

Navzdory tomuto na první pohled patrnému protikladu bylo by jistě předčasné nechat se jím odradit, obzvlášť pokud se ukáže, že jde jen o rozdíl v důrazu nebo o perspektivní zkreslení. Nabízí se například otázka, není-li Deleuzova a Guattariho „rovina imanence“ totožná nebo příbuzná s neutrálním živlem, ve kterém krystalizují a mizí Blanchotovy nejhlubší sondy. Řešení této otázky ovšem není předmětem této práce. Mnohem více než nejzazší limity obou přístupů, přestože se je pokusíme alespoň naznačit, nás v tuto chvíli zajímá, existují-li mezi nimi průsečíky, jakési záchytné body, kterými bude možné vést linie bližšího určení tělesného rozměru zkušenosti literární tvorby.

Druhá formulace hypotézy

Rozvedením naší první hypotézy o zvláštním tělesném charakteru zkušenosti vzniku literárního díla jsme zjistili, že ho lze interpretovat jako souvislý pohyb zbavení-se-nitra-a-těla, který se zapisuje do díla jako tón básnické řeči rytmizovaný asymetrickou oscilací v čase bezčasí. Spisovatelovo (prázdné) nitro a (prázdné) tělo tak vstupují do dialektiky literárního díla, které se uskutečňuje v obraze jakožto totální výpověď koexistence a roznícení protikladů, jako záblesk a zjevení esenciální řeči anonymního bytí ve světě a v dějinách. Přestože jsme ukázali, že pohyb zbavování souvisí s neutrálním živlem a že se odehrává simultánně na rovině nitra a těla, tento pohyb neruší zcela jejich protiklad. Ten však není vyjádřen dualismem, nýbrž pouze rozdílem ve

stupni koncentrace esenciální řeči, jejíž palčivost vrcholí v obraze, který odhaluje elementární materialitu řeči a bytí.

Navzdory negativnímu vyznění výrazu „zbavování“ jsme se snažili neustále poukazovat na jeho skrytý tvořivý ráz. A právě v tomto bodu nás intuice přivádí k hledání takového pojmu, který by shrnoval výše uvedené, ale zároveň by podtrhl pozitivní (s Blanchotem řečeno, esenciálnější) smysl zbavování.¹¹⁴ Obrátíme-li se ke knize *Tisíc plošin*,¹¹⁵ jsme v pokušení uchopit pojem zbavování jako „stávání se“.

Stávání se zbavováním

Jelikož na pole myšlení Deleuze a Guattariho vstupujeme vedeni intuicí, a tedy také bez záruk, začneme raději jednoduchým experimentem: seskupením dvou, pro naši práci klíčových pojmů – stávání se a zbavování –, které jsme poněkud násilně umístili do názvu této části. Naším úkolem je vyšetřit, jestli je tento začátek plodný a smysluplný.

Chápeme-li spojení uvedených pojmů metonymicky, pak bychom měli být svědky konfrontace dvou živelů: esenciální dvojznačnosti, jež prosycuje každou Blanchotovu úvahu, a mnohoznačnosti, která je patrná již ve způsobu, jímž Deleuze a Guattari pojem stávání se používají.

Můžeme předeslat, že pohyb stávání se je neustálým tvořením něčeho: ženy, zvířete, molekul, nepozorovatelného... Nicméně toto v zásadě neomezené tvoření je samo dvojznačné, je totiž kreativní „involucí“, což znamená, že to, co se pohybem stávání se tvoří, z tohoto pohybu neustále vychází, vrací se k němu, a to i tehdy, pokud se množí a stává něčím dalším: „Stávání se neprodukuje nic jiného než sebe sama.“¹¹⁶ Limitou, ke které tento pohyb směřuje tím, že si ji sám určuje, je abstraktní rovina imanence, kde se všechny zúčastněné segmenty v sobě navzájem rozpouštějí, přecházejí v nekonečné kontinuum pohybu myšlení, v němž dosahují maximální konzistence, přestože se přitom stávají nerozlišitelnými a nevnímátnými.

V naší interpretaci Blanchotova myšlení jsme ukázali, že esenciální dvojznačnost, která ve své ryzosti vyvstává v okamžiku, kdy se inspirace zmocňuje spisovatelova nitra a těla, se v průběhu tvoření literárního díla rozvíjí jakožto asymetrická oscilace básnické řeči směřující ke zbavení-se-

¹¹⁴ Srov. pozn. 111.

¹¹⁵ Z této knihy jsme pro představení Deleuzova a Guattariho myšlení vybrali 10. kapitolu (plošinu) s názvem 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným... (in. Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Tisíc plošin*, přel. M. C. Caporale, Herrmann & synové, Praha 2010). Dále odkazujeme k českým překladům 1. a 6. plošiny: *Rizoma* (přel. M. Čech, Host, 1996/3–4) a *Jak se tvoří tělo bez orgánů?* (přel. M. Čech, Tvar, 1995/8).

¹¹⁶ Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 268.

nitra-a-těla.¹¹⁷ Tato oscilace má také svou limitu: je jí obraz, v němž se afirmuje původní neutralita esenciální řeči.

Zde se vynořuje otázka, zda pohyby zbavování a stávání se nejsou totožné, komplementární nebo alespoň souběžné. Přestože jsme již mezi Blanchotem a Deleuzem a Guattarim zaznamenali rozdíl v důrazu, který bychom mohli obrazně vyjádřit rozdílem mezi prázdnou hlubinou a neomezenou rovinou, ptáme se: Kde dochází k setkání pohybu zbavování a stávání se?

Při našem úsilí vyznačit spojovací články nám jistě budou zvláště přínosné pasáže, ve kterých Deleuze a Guattari k Blanchotovi sami odkazují. V následujícím úryvku tak Deleuze a Guattari vykreslují rovinu imanence pomocí Blanchotova pojmu vnějšku-hlubiny a znovuzacinání: „Je tím, co je myšlení nejbližší, a přece je to absolutní vnějšek. Vnějšek vzdálenější než celý vnější svět, protože je to vnitřek hlubší než jakýkoli vnitřní svět: to je imanence, blízkost jakožto Vnějšek, vnějšek jakožto vpád, který dusí, přeměna jednoho v druhé. Ustavičné přecházení odtud tam, kterým je rovina, nekonečný pohyb.“¹¹⁸

Vycházejí oba pohyby – zbavování a stávání se – ze stejného bodu?¹¹⁹ Tíhnou ke společnému úběžníku, ke stejné rovině?¹²⁰ Jsou asymetrické, a pokud ano, vyjadřuje tato asymetrie jejich spřízněnost? Nebudeme na tyto otázky hledat definitivní odpověď, spokojíme se zjištěním, že ve svém rozvinutí se oba pohyby setkávají, a to ve chvíli, kdy se dvojznačné zbavování stává výbušnou a palčivou mnohostí. Toto setkání nám totiž umožňuje podniknout další pozorování, která budeme zaměřovat na problém tělesné či netělesné participace spisovatelova těla.

Aby naše pozorování bylo co nejpřínosnější, bude zapotřebí zpřesnit naše zacházení s Deleuzovým a Guattariho pojmem stávání se. Snad nejpregnantnější charakteristikou tohoto pojmu je to, že se jedná o „proces touhy“. Proti fyzikálnímu a psychologickému výkladu, které pohyb či proces rozkládají nebo pojímají v relaci pozorovatele a objektu, pro Deleuze a Guattariho je tvořen pouze vztahy zrychlení a zpomalení, čistými afekty, které probíhají nad a pod prahem subjektivních percepcí: „Pohyb je v zásadním vztahu k nevnímátnému, je ze své přirozenosti nevnímátný. Vnímání totiž *může* [opravil M. P.] zachytit pohyb pouze jako přesun pohybujícího se tělesa nebo vývoj formy. Pohyby a jejich stávání se, tzn. čisté vztahy rychlosti a pomalosti, čisté

¹¹⁷ Srov. výše, str. 40.

¹¹⁸ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Co je filosofie?*, přel. M. Petříček, OIKOYMENH, Praha 2001, str. 55.

¹¹⁹ V tomto ohledu se nabízí srovnání Blanchotova pojetí inspirace, požadavku psaní a anonymního bytí s Deleuzovou a Guattariho definicí stávání se jako procesu touhy a uvolňování neosobních afektů: „Afekt není osobní pocit, a tudíž není ani charakteristikou, je to uskutečnění moci smečky, která víří a rozechvívá já.“ (Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 270.)

¹²⁰ Deleuze a Guattari: „Rovina konzistence zabydlená anonymní látkou, nekonečné částčky nehmátné látky, které vstupují do různých spojení.“ (Tamtéž, str. 288.) Není tato věta vlastně nepřímým popisem Blanchotova literárního prostoru vyplňovaného elementární materialitou řeči a bytí a jejich společným, anonymním šepotem?

afekty jsou nad a pod prahem vnímání.¹²¹ Pohyb je tedy nepozorovatelný, nevnímátný. Pohyb nelze nezúčastněně pozorovat, přesto je možné nechat se jím strhnout a přitom ho nějak usměrnit. To ovšem předpokládá „účast proti přírodě“. V přírodě pohyby běžně odkazují ke svým příčinám, kdežto účast v pohybu vyžaduje bezprostřední kontakt s probíhající událostí pohybu. Pohyb nelze vyvolat, je zakoušen při uvolňování neosobních afektů – výbojů touhy – a jejich živelným seskupováním a množením.¹²²

Tato živelná dynamika je blízká Blanchotově inspiraci esenciální řeči, která se vynořuje neočekávaně a také mimo rámec schopností subjektu a běžných forem vnímání, neboť vyvstává ve vyprázdněném nitru a uvádí ho do pohybu znovačinnání, který se realizuje oscilací básnické řeči.

Uvedeným srovnáním se opět vracíme k otázce, do jaké míry lze stávání se chápat jako (asymetrickou) oscilaci. Řešení, zdá se, naznačují Deleuzovy a Guattariho pojmy „deteritorializace“ a „reteritorializace“. Pojem deteritorializace je variantou stávání se ve smyslu afektivně prožívaného uvolňování nepostižitelných molekulárních intenzit z molárních segmentů, které na výchozí rovině tvoří systém uzavřených teritorií, jakými mohou být například jazykové normy běžné řeči. Deteritorializace ovšem není destrukcí, ale demontáží. Převádí extrahované intenzity afektů na „rovinu konzistence“, kde produkuje vlastní uspořádání, které se skládá z těchto intenzit a které se vymyká výchozí perceptivně-afektivní organizaci. Deteritorializace je tedy neustále provázena reteritorializací, která umožňuje přiblížení k rovině konzistence, ale zároveň také přináší nebezpečí zablokování linií, kterými proudí uvolněné intenzity.¹²³ Absolutní deteritorializace je tak jako čirá esenciální řeč neurčitá a nevnímátná, nicméně od chvíle, kdy se v ní prosazuje tendence k reteritorializaci, vytyčuje vlastní prahy, jimiž prokazatelně prochází: „To, že není deteritorializace bez zvláštní reteritorializace, nás nutně přivádí k tomu, myslet jinak existující korelaci mezi molárním a molekulárním: žádný tok, žádné stávání-se-molekulárním

¹²¹ Tamtéž, str. 316.

¹²² Toto pojetí pohybu se v Deleuzově a Guattariho knize *Co je filosofie?* promítá v konstituci uměleckého díla jako kompozice perceptů, překračujících práh vnímání, a neosobních afektů, které dohromady tvoří počítky, ve kterých se dílo uchovává: „Percepty nejsou percepce, vjemy, jsou totiž nezávislé na stavu těch, kdo je zakoušejí; afekty nejsou pocity či afekce, přesahují sílu těch, kdo je podstupují. Počítky, percepty a afekty, jsou *bytosti*, jež mají hodnotu samy v sobě a překračují každý prožitek.“ (Deleuze, Guattari: *Co je filosofie?*, str. 142.) Přestože se dílo uchovává nezávisle na svém tvůrci, vyrůstá z jeho pohybu stávání se, při kterém dochází k živelnému uvolňování počítků, které sice vyžaduje určitou techniku zpracování materiálu, ale které nemůže být zcela pod kontrolou: „Zvláštní látkou spisovatelů jsou slova a syntaxe, stvořená syntaxe, která *nezadržitelně* [podtrhl M. P.] vstupuje do jejich díla a přechází do počítka.“ (Tamtéž, str. 146.)

¹²³ Také psaní musí být provázeno určitou literární technikou, která na jedné straně dovoluje spisovateli usměrňovat toky počítků, na druhé straně hrozí tím, že je stáhne zpět k subjektu a ke světu. V této souvislosti bychom mohli uvážit, není-li reteritorializace faktorem, který jako nedílná součást deteritorializace zavádí disociaci protikladů tak, jak to činí běžná řeč v řeči esenciální (srov. s Blanchotovou dialektikou díla: pozn. 23).

neopouští molární formaci, aniž ho provázejí molární složky, tvořící přechody či vnímatelné značky pro nevnímatelné procesy.¹²⁴

Víme již, že spisovatelova původní zkušenost zbavování není pouhým odevzdáním, ale obranou, která tím, že vyrůstá z rizika, že pohyb psaní vyústí do absolutní bezdělnosti, získává autentický tón. Pouze tón básnické řeči zachycuje elementární materialitu řeči, která tryská z neutrálního živlu tak, že se koncentruje v obraze. To nás spolu s Blanchotem přivádí k myšlence, že tón básnické řeči poskytuje spisovateli jedinou možnost, jak udržet spojení mezi bezdělností a výrazovými prostředky, jinými slovy, kontinuitu inspirace. Konstatovali jsme však, že pro další rozvinutí této problematiky by bylo zapotřebí jemnějších nástrojů, které v Blanchotově *Literárním prostoru* nenajdeme.

Deleuze a Guattari tyto nástroje poskytují: zjevení obrazu tak vidíme jako výsledek pohybu zbavování, který je vykonáván obezřetným uvolňováním a distribucí intenzivních afektů a perceptů (počitků), které pohybem „stávání-se-nepozorovatelným“ přecházejí na rovinu konzistence, kde tvoří „asambláž“¹²⁵ vztahů zrychlení a zpomalení, které přicházejí ze všech rovin, kterými pohyb prochází. Pouze takto je možné, aby to, co je v zásadě nevnímatelné vystavělo vlastní práh vnímání, který je založen jeho vlastní reteritorializující tendencí, která stratifikuje deteritorializaci tím, že pomocí molárních složek, převzatých z již překonaných vrstev, označuje na rovině konzistence přechody, které zamezují rozpuštění celého procesu v nicotě.¹²⁶ Tento práh je ovšem dostupný jen za předpokladu účasti proti přírodě, neboli účasti na involuci stávání-se-nepozorovatelným či zbaveným: „Všechno se stává nepostižitelným, všechno je stáváním-se-nepozorovatelným na rovině konzistence, ale právě tam je nepozorovatelné viděno, slyšeno.“¹²⁷

Literární prostor – rovina konzistence

Předložený experiment nás dovádí k názoru, že tvůrčí aspekt pohybu zbavování můžeme díky Deleuzovi a Guattarimu vyložit jako stávání-se-nepozorovatelným během uvolňování zablokováných intenzivních počitků a jejich distribuce na rovině konzistence, kterou si takto uvolňované částice¹²⁸ rozvrhují jako limitu vlastní touhy.

Uvolněné částice ovšem v procesu touhy neprobíhají po izolovaných liniích, a proto stávání se není jejich prostým součtem. Linie intenzivních afektů se protínají a v těchto „průsečících“ se

¹²⁴ Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 342.

¹²⁵ Zde oproti českému překladu zavádíme výraz „asambláž“, abychom podtrhli heterogenitu rovin, jimiž pohyb stávání se prochází. To nám napomáhá porozumět těsnému spojení tak odlišných oblastí, jako je lidské nitro a tělo.

¹²⁶ Srov. pozn. 124.

¹²⁷ Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 283.

spojují jako řez napříč všemi dimenzemi. Do těchto spojení, rýsujících se na rovině konzistence, vcházejí se svým dynamickým potenciálem, jehož síla závisí na odporu reteritorializující tendence, která kompenzuje nárůst mnohosti jejím rozkládáním a převáděním na jednotnou „rovinu organizace a rozvoje“. Pokud si intenzity uchovají svou výbušnost i přes tento odpor, mohou se dále spojovat a množit na rovině konzistence. Místo molárních souborů či teritorií tvoří tyto intenzity molekulární asambláže s vysokou mírou pohyblivosti a konzistence heterogenních prvků. Výsledné asambláže tak zůstávají otevřeny novým spojením, jimiž expanduje pohyb stávání-se-nepozorovatelným. Z tohoto pohledu můžeme asambláže popsat také jako vzájemně propojené segmenty lineární a zároveň vícesměrné involuce,¹²⁹ která usiluje pouze o dosažení neomezené roviny konzistence:

Daleka toho, aby redukovala dimenze multiplicit na dvě, řeže je *rovina konzistence* všechny, protíná je, aby umožnila koexistenci tolika multiplicit a jakékoli dimenze. Rovina konzistence je průsečíkem všech konkrétních forem. *Proto* [opravil M. P.] jsou všechna stávání se stejně jako kresby čarodějů zapsána na rovině konzistence, jež je poslední Branou, kde nacházejí své východisko. To je jediné kritérium zabraňující jim uvíznout nebo se změnit v nicotu. Jediná otázka je: dochází stávání se až tam? může multiplicita takhle zploštit a konzervovat všechny své dimenze, jako květina, která by strávila celý život suchá?¹³⁰

Chceme-li v tomto oddílu stručně přiblížit způsob, jímž spisovatel dosahuje Blanchotova literárního prostoru, jako výše líčenou demontáž, jejíž výsledek se *zapisuje* na rovině konzistence, měli bychom také zde vyznačit spojovací body, ze kterých by mohly vycházet další analýzy.

Domníváme se, že jedním z těchto bodů může být povaha spojení a přechod intenzivních afektů do asambláží. Řekli jsme, že v průsečíku linií, jimiž procházejí, se tyto částice dále propojují a množí. Na jedné straně tu vidíme tendenci ke stále těsnějšímu semknutí (konzistence), na straně druhé rozpínavost (rovina). Tyto protikladné tendence se u Deleuze a Guattariho stejně jako u Blanchota nevyklučují, uplatňují se současně, aniž by potlačovaly protikladnost, která jejich rozvinutím narůstá – jak úrovní jediné, tak více multiplicit.¹³¹ Má-li si asambláž uchovat podíl na procesu touhy, musí v ní i nadále docházet ke stále těsnějšímu svírání částic, k narůstání její konzistence; zároveň s tím nesmí oslabit množení, které rozšiřuje svůj radius, čímž rozvrhuje abstraktní pole, ve kterém všechny částice najednou mají dosáhnout maximální konzistence.¹³² To

¹²⁸ V případě literatury tyto částice chápeme s Blanchotem jako elementární materialitu řeči.

¹²⁹ Tento aspekt stávání se Deleuze a Guattari zachycují také v Beethovenových polyfoniích: „Je tam plodnost látky, která jde ruku v ruce s rozpouštěním formy (involuce) a zároveň je doprovázena kontinuálním rozvojem formy.“ (Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvřetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 304.)

¹³⁰ Tamtéž, str. 283.

¹³¹ Jinými slovy: na úrovni vznikajícího díla či odkazů k jiným dílům.

¹³² Typy či variety spojování a množení počítků v souvislosti s uměním Deleuze a Guattari specifikují v 7. kapitole knihy *Co je filosofie?* takto: „*vibrace* charakterizuje prostý počítěk (je však trvalá či složená, protože vystupuje či klesá, implikuje rozdíl konstitutivní roviny, sleduje neviditelnou nit, která je spíš na straně nervů než mozku); *sevržení* či *zaklesnutí* (když dva počítky rezonují jeden ve druhém a přitom se objímají tak těsně, že na sebe narážejí už jen

však také – obzvlášť v případě literárního díla – předpokládá obezřetné ustavení prahů vnímání, které umožní transversální průchod pohybu stávání se napříč vrstvami, kdy jednotlivé prahy netvoří nepropustné bariéry, ale spíše otevřené brány, odlišující se pouze stupněm konzistence, jenž vyznačuje jejich vzdálenost od výchozího prahu v řádu intenzity a afektivní účinnosti – např. ve směru stávání-se-zvířetem, stávání-se-ženou, stávání-se-nevnímátným...

Pohyb stávání se vrcholí na rovině konzistence, která je také jeho limitou, ve chvíli, kdy všechny částice, které zahrnuje postoupily v procesu spojování a množení tak daleko, že tvoří už jen souvislé a neomezené kontinuum absolutní deteritorializace, sestávající z nepozorovatelných intenzit a neosobních afektů. Tyto charakteristiky jsou blízké povaze Blanchotova literárního prostoru, ve kterém je řeč bezdělností vypovídající spisovatelovo bytí jako palčivou anonymitu.¹³³

Jestliže Deleuze a Guattari sami představují spisovatelovu zkušenost jako stávání se,¹³⁴ jestliže jsme odhalili, že se realizuje v živlu neomezené a zároveň koncentrované dvojznačnosti, tedy v jakési mnohostranně vibrující oscilaci, pak jsme o krok blíže možnosti pochopit Blanchotovu dialektiku literárního díla jako *stávání-se-zbavováním v literárním prostoru*. Odměnou za toto úsilí bychom mohli získat přesnější a pružnější pojmový aparát pro analýzu pohybu a úrovní literární tvorby, aniž bychom redukovali její dvojznačnost a rozněcující jednotu na dualismus protikladů nebo posloupnost časových úseků: „Jediný způsob, jak vystoupit z dualismů, být-mezi, procházet mezi, tvořit intermezzo, (...) neustále se stávat.“¹³⁵

Prázdné nitro fascinované mnohostí

Vybaveni novými pojmy a s jasnější představou o literárním prostoru se obrácíme k píšícímu. Je-li ten, kdo píše literární dílo jako dílo touhy, rozmáhá-li se v něm i v jeho psaní neutrální živel přicházející s inspirací, a pokud tedy pracuje na tom, aby se stal nepozorovatelným a jeho básnická řeč nevnímátnou, neboť jen tak si může dílo rozvrhnout vlastní rovinu konzistence, co se děje se spisovatelovým tělem? Zapisuje se i ono do díla?

„energie“); *ústup, dělení, distenze* (když se naopak dva počítky od sebe vzdalují, uvolňují, takže už je spojuje jenom světlo, vzduch či prázdnota, jež mezi ně vnikají nebo se do nich zatloukají jako klín, který je zároveň tak hutný a tak lehký, že se roztahuje do všech stran, jakmile se zvětší distance, a vytváří blok, který už nepotřebuje žádnou oporu).“ (Deleuze, Guattari: *Co je filosofie?*, str. 146.) Nebylo by možné využít tyto nástroje ke sledování koncentrace dvojznačnosti a rychlosti oscilace v Blanchotově literárním prostoru?

¹³³ Srov. pozn. 119 a 120.

¹³⁴ „Je-li spisovatel kouzelníkem, je to proto, že psaní je stávání se, psaní je procházení přes zvláštní stávání se, která nejsou stáváním-se-spisovatelem, ale stáváním-se-krysou, stáváním-se-hmyzem, stáváním-se-vlkem atd.“ (Deleuze, Guattari: 1730 – Stáváním-se-intenzivním, Stáváním-se-zvířetem, stáváním-se-nepozorovatelným..., str. 270.)

¹³⁵ Tamtéž, str. 311.

Přestože otázka, co se přitom děje s nitrem není naším hlavním předmětem, měli bychom ji brát v potaz už proto, že naše interpretace ne/tělesných aspektů původní zkušenosti se rýsovala právě v úzké souvislosti s nitrem, v jehož vyprázdnění vyvstává pohyb zbavování s největší naléhavostí.¹³⁶ Abychom přiblížili tón, v němž by se zřejmě nesla Deleuzova a Guattariho odpověď, zaměříme se k pojmu, ve kterém se Deleuze a Guattari s Blanchotem v tomto ohledu setkávají.¹³⁷ Tímto průsečíkem je fascinace:

V úvaze věnované jednomu z dílčích segmentů pohybu stávání se Deleuze a Guattari říkají: „Nestáváme se zvířetem bez fascinace smečkou, multiplicitou. Fascinace vnějškem? Nebo je multiplicita, jež nás fascinuje, už ve vztahu k multiplicitě spočívající v nás?“¹³⁸

Tak jako v našem pojetí zbavování je také stávání se provázeno fascinací, ve které se paralyzující strach z rozpuštění mísí se slastí, jež souvisí s příležitostí neomezené expanze. I zde se oba určující protiklady rozněcují tak mocně, že tvoří vysoce konzistentní směs afektů, nad kterou ztrácí subjekt zkušenosti kontrolu. Protiklady vystupují v sobě navzájem, jsou nerozlišitelné, ale o to palčivější. Dávají zakusit neutrální, ale intenzivní povahu afektu, tedy to, že se afekt na rozdíl od afekce neváže k subjektu, nýbrž v jeho bezmoci a vyprázdnění vystupuje jako neosobní výboj osvobozené touhy, který tvoří pozitivní ráz účasti proti přírodě.¹³⁹

Podobně jako u Blanchota je ten, kdo je fascinován, niterně vystaven vnějšku, jenž svou rozpínavostí vyprazdňuje nitro, odnímá ho subjektu a pohlcuje v sobě – v tom je jeho nebezpečí; zároveň s tím ale v nitru uvolňuje linie zablokované reteritorializací nebo vtažené do systému teritorií, a tak do otevřeného nitra vnáší lákavou příležitost rozvoje a neomezených spojení.¹⁴⁰

Přitom dochází k dramatickému nárůstu rychlostí uvolněných částic, které překračují přirozené schopnosti vnímání, k nárůstu napětí, ve kterém se může pohyb stávání se uskutečnit. Tím ovšem fascinované nitro opouští běžný čas, který Deleuze a Guattari nazývají „Chronos“, a vstupuje do „neurčitého času události“, který nazývají „Aión“ (*Aeon*). Chronos „je čas míry, určující věci a osoby, rozvíjející formu a determinující subjekt.“¹⁴¹ Chronos je tedy temporální organizací odpovídající osobnímu a obecně sdílenému pojetí dějin, které je rozčleněno podle platného systému teritorií: minulost – přítomnost – budoucnost. Řečeno s Blanchotem, Chronos je časem, který umožňuje reprezentaci věcí a osob prostřednictvím běžné řeči. Oproti tomu Deleuzův a Guattariho Aión je blízký tomu, co s Blanchotem nazýváme časem bezčasí. Je trhlinou, ve které

¹³⁶ Srov. pozn. 56.

¹³⁷ Problematika ne/účasti subjektu na pohybu stávání se má u Deleuze a Guattariho mnoho rovin, což souvisí s jejich důslednou kritikou psychoanalýzy, kterou zde ponecháváme stranou.

¹³⁸ Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 270.

¹³⁹ Srov. výše str. 50.

¹⁴⁰ Srov. výše oddíl Zbavení-se-nitra.

¹⁴¹ Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 294.

se rozehrávají nesčetné oscilace znovuzačínání.¹⁴² Deleuze a Guattari ho představují jako „plynoucí linii, znající jen rychlosti a zároveň neustále rozdělující to, co se přihází, na již přítomné a ještě nepřítomné, na příliš pozdě a zároveň příliš brzy, na něco, co se stane a zároveň se už stalo.“¹⁴³

K tomuto rozlišení se u Deleuze a Guattariho vážou také dva různé způsoby individuace, které již souvisejí s jejich pojetím tělesnosti.

Tělo zbavující se orgánů

Při naší interpretaci tělesného rozměru původní zkušenosti jsme přišli na to, že Blanchot neoperuje s žádnou blíže určenou koncepcí tělesnosti. Náš poznatek o ne/tělesném rázu původní zkušenosti tak dosud zůstává neukotven: o jakém těle a jeho ne/přítomnosti vlastně hovoříme?

Na vlně pohybu stávání se jsme dorazili k příležitosti vyplnit tuto mezeru tělem, které paradoxně prosperuje díky tomu, že se zbavuje svých orgánů. Ale to předbíháme. Jak tedy pracují s tělem Deleuze a Guattari?

Tělo není definováno formou, jež ho určuje, ani jako určitá substance nebo subjekt, ani skrze vlastněné orgány nebo vykonávané funkce. Na rovině konzistence *je tělo definováno pouze skrze délku a šířku*: to znamená celek hmotných prvků, jež mu náležejí za daných vztahů pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti (délka); celek intenzivních afektů, jichž je schopno za dané moci nebo stupně potenciálu (šířka). Nic než afekty a lokální pohyby, diferenční rychlosti.¹⁴⁴

Z uvedené pasáže vysvítá, že Deleuze a Guattari – s odkazem ke Spinozovi – pracují s radikálním pojetím těla. Tělo, které unášeno deteritorializací podstupuje pohyb stávání se, není tělem fyziologickým.

Tělo složené z orgánů, tělo-substance náležející subjektu, situované ve světě, individuované chronologickým vývojem formy jako struktura organických funkcí, kontrolovaných vůlí nebo dědičnými mechanismy, je pro Deleuze a Guattariho tělem odvozeným a zablokovaným. Jedná se o tělo věčného nedostatku, uzavřené a podřízené, degradované do role pouhého nástroje, který řídí uznaná vnější autorita vědomí nebo přírodních zákonů.¹⁴⁵ To neznámá, že by se toto „tělo s orgány“ vůbec nepohybovalo, že by v něm nedocházelo k žádným biologickým nebo mentálním pochodům, nicméně ty se odehrávají po drahách zvyku a na předem stanovených vrstvách: „Rovina organizace nebo vývoje efektivně pokrývá to, čemu říkáme stratifikace: formy a subjekty, orgány a

¹⁴² Srov. výše str. 14.

¹⁴³ Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 294.

¹⁴⁴ Tamtéž, str. 294.

¹⁴⁵ Je nasnadě, že takové chápání těla zůstává poplatné psycho-fyzickému dualismu.

jejich funkce jsou „strata“ nebo vztahy mezi straty.“¹⁴⁶ Takto pojaté, zvěcněné tělo je sice vysoce individuované a konkrétní, ovšem jen jako zástupce druhu; samo ze sebe je neplodné. Rozmnožuje se přirozeným způsobem, pod dohledem rozumu a, řekněme, s blahosklonným souhlasem přírody, legálně – tj. výhradně se zástupci stejného druhu – a ve sdílené intimitě, v dočasném sblížení pohlavních orgánů za účelem zachování minulosti pro budoucnost. Tělo s orgány je pouhou schránkou, odpovědným nositelem genetické informace ukryté v jeho nitru. Je ale také pastí, protože právě ve chvíli, kdy se nitro uzavírá v těle proti vnějšku, je nejvíce ohroženo jeho nátlakem, protože tímto návratem k sobě se, jak už víme, odhaluje jako prázdné a jeho tělo jako ta nejkřehčí věc na světě. Avšak v tomto vyprázdnění, v tomto prohloubeném obnažení provázeném invazí vnějšku se nitro, vtažené se svým tělem do živlu esenciální dvojznačnosti ocitá samo na prahu nesmírné příležitosti nebo spíš kardinálního požadavku touhy: výhledu na pole neomezených spojení.

Aby tomuto požadavku nitro dostalo, musí se nechat unášet (zbavovat-se-sebe) pohybem stávání se, který se ho zmocňuje neočekávaně, neboť se odehrává v neurčitém čase události (Aión). A co se těla a orgánů týče, musí se vzdát i jich, musí si takřka za pochodu vyvolit takový způsob individuace,¹⁴⁷ který uvolní co nejvíce intenzivních afektů a převede je na rovinu konzistence, kde se již rodí „tělo bez orgánů“ (dále jen TbO) jako pulzující výtvar involuce: „Tělo bez orgánů nemůžete dosáhnout, není možné ho dosáhnout, nikdy ho nepřestanete dosahovat, je to limit. Člověk se ptá: co je to TbO? – ale on už v něm je: leze jako hmyz, tápe jako slepec nebo běží jako šílenec, cestovatel v poušti a nomád ve stepi. (...) TbO: je na cestě od chvíle, kdy tělo má orgánů dost a chce je odložit nebo ztratit docela.“¹⁴⁸

Můžeme dovodit, že pokud nitro a tělo prodělávající riziko neutralizace, dokážou zareagovat na neuspořádaně uvolňované výboje touhy tak, aby se mohly množit a vytvářet konzistentní asambláž, pak mohou na plození participovat (proti přírodě) jako na ustavičně se naplňujícím přání: Nitro fascinované a roznícené silou neutrálního živlu, který využívá při překonávání vnitřních i vnějších zábran;¹⁴⁹ tělo odlehčené, protože se zbavuje svých orgánů, aniž by přestalo fungovat. Tentokrát však úkolem těla není sebezáchova, nýbrž sebezpřekonání, úkol, který si samo ukládá: „TbO je přání, jej a jím si člověk přeje.“¹⁵⁰

¹⁴⁶ Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 303.

¹⁴⁷ Tento způsob Deleuze a Guattari nazývají „haecceitas“. Jedná se o individuaci na úrovni vztahů pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti (délka) a na úrovni intenzivních afektů (šířka). Haecceitas je tedy multiplicitou, která si rozvrhuje vlastní rovinu, již sama obydluje. Singularita této multiplicity spočívá pouze ve stupni konzistence a šíři rozvrženého pole. S ohledem k Blanchotovi bychom tak mohli takto uvažovat o pozitivním rázu neutrálního, anonymního bytí.

¹⁴⁸ Deleuze, Guattari: Jak se tvoří tělo bez orgánů?, str. 3, sloupec 1.

¹⁴⁹ „(...) je třeba říct: „Jdeme ještě dál, ještě jsme nenašli naše TbO, naše já ještě není dost rozpuštěné.““ (Tamtéž, str. 3, sloupec 3.)

¹⁵⁰ Tamtéž, str. 7, sloupec 1.

Znovu se nám pohyb zbavování neboli stávání-se-nepozorovatelným ukazuje jako sice dvojznačný, ale vždy – dokud se nezastaví – pozitivní. Probíhá současně rovinou nitra i těla, protíná jejich vrstvy jako řez, který propojuje heterogenní pásma shodná vysokou mírou konzistence intenzivních afektů.¹⁵¹ Tím, že je nitro i tělo strženo do jednotného pohybu stávání se, tvoří se mezi jejich uvolněnými elementárními částicemi nová spojení a v nich nová asambláž vyprázdněného nitra a TbO, přičemž tento proces překonává psycho-fyzický dualismus. Nicméně tato bohatě diferencovaná asambláž se zdaleka nespokojuje polaritou nitra a těla, zůstává otevřena dalším spojením, která nabízí neomezené pole vnějšku: „Nohy jsou ještě orgány, avšak boty již určují pouze zónu intenzity jako otisk nebo zónu na nějakém TbO.“¹⁵²

Tímto téměř lauréatumontským setkáním boty a nohy, které je překvapující o to víc, čím je samozřejmější, si opět vybavujeme písčícího, který v ruce, která mu ne/patří, svírá pero, v jehož hrotu se soustřeďuje naše otázka: Jakým způsobem se pohyb stávání-se-nepozorovatelným, němým a bezobratlým vypovídá?

Řeč těla bez (jazykových) orgánů

Můžeme říct, že pro spisovatele, který se stává nepozorovatelným, který si tak buduje tělo bez orgánů, vyvstává jeden problém navíc: tento problém souvisí s tím, co Blanchot nazývá požadavkem psaní, neodkladné nutkání vyrůstající z esenciální osamělosti. Spisovatel se nemůže spokojit s tím, že se stane nepozorovatelným, němým a nevyslyšeným, jeho úkolem je stát se jím v díle, a to v takovém, které se rozrůstá za prahem běžného vnímání, na poli konzistence, již obydluje spisovatelovo vyprázdněné nitro s tělem bez orgánů.¹⁵³ A pokud spisovatel na tomto procesu tělesně participuje právě tak, že tvoří tělo bez orgánů (a tedy ne/tělesně), pak se otázka klade tak: Jakou řečí promlouvá hlas bez nitra a tělo bez (jazykových) orgánů?

Položená otázka vybízí k návratu k Blanchotovu pojetí řeči, ale možná postačí, setrváme-li u Deleuze a Guattariho, kteří právě v části, v níž definují tělo, podávají náčrt sémiotiky odpovídající modu individuace haecceity: „Neboť obsahuje-li rovina konzistence pouze haecceity, má také zcela zvláštní sémiotiku pro vyjadřování.“¹⁵⁴

¹⁵¹ Srov. pozn. 130.

¹⁵² Deleuze, Guattari: Jak se tvoří tělo bez orgánů?, str. 4, sloupec 4.

¹⁵³ V podobném duchu a také s odkazem k pojmu těla bez orgánů, hovoří Christian Asplund o neosobním rozměru Cageovy hudby: „Duchovní ovlivnění nebo spolčení s druhým je umožněno právě skrze toto potlačení intelektu, symboly-utvářejících schopností, nebo spíše skrze jejich vyhloubení a otevření.“ (přel M. P.) [„It is through this suppression of the intellect, of the symbol-forming faculties or, rather, through hollowing them, opening them, that divine influences or communion with another are enabled.“ (Asplund, Christian: A Body without Organs: Three Approaches – Cage, Bach, and Messiaen, Perspectives of New Music, 1997/2, str. 175.)]

¹⁵⁴ Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 296.

Ve chvíli, kdy je spisovatel v bezprostředním kontaktu s pohybem, který ho přivádí na rovinu konzistence, ve chvíli, kdy se jeho nitro zbavuje autority mluvčího a jeho tělo orgánů, tehdy se spisovatel ocitá v ohrožení, že bude neschopen jakéhokoliv vypovídání, že jeho řeč přesahující práh běžného vnímání zůstane nevyslyšena, že její uspořádání propadne naprosté neutralizaci a dezorganizaci.¹⁵⁵ Víme však, že toto nebezpečí je provázeno enormním uvolněním produktivních výbojů a otevřením neomezeného pole k jejich množení. Odtud pochází ona láková příležitost stát se mnohým a podílet se přitom na vzniku literárního díla jako totální výpovědi anonymního bytí. To ovšem předpokládá opustit běžný způsob vypovídání, založený na vyjadřovacích schopnostech subjektu, reprezentaci věcí a jejich rozložení ve vztahu k platnému jazykovému systému.

Spisovatel, který pohybem zbavování ztrácí kontrolu nad svými jazykovými orgány, ji nesmí ztratit docela. Aby se osvobozená neosobní touha, která se ho zmocňuje, mohla uskutečnit a vyjádřit se, potřebuje nejen tyto výrazové prostředky, ale také odpovídající způsob vyjádření.

Sémiotika neurčitosti

Neurčitý čas události (Aión) vyžaduje sémiotiku, „jež se osvobodila od formálních označování či osobních subjektivací“.¹⁵⁶ Má-li řeč vypovídat pohyb stávání-se-nepozorovatelným, musí usilovat o udržení maximální konzistence a dvojznačnosti obsahu a výrazu, o co nejvýbušnější svírání/uvolňování intenzivních počitků vstupujících do abstraktních asambláží. Toho řeč dosahuje jen tehdy, když její obsah prodělává individuaci v modu haecceity, to znamená, že je unášen deteritorializující silou „výrazové formy“ na rovinu konzistence, kde je už obsah nerozlišitelný od formy a kde dochází k jejich transformaci do řádu intenzit.

Podrobně a na příkladech tuto problematiku Deleuze a Guattari rozvádějí v knize *Kafka. Za menšinovou literaturu*.¹⁵⁷ Zde ukazují, jak Kafka osvobozuje intenzivní afekty tvořící bloky dětství nebo zvířecí bloky tím, že pro ně nachází vnímatelnou výrazovou formu – čirý zvuk, který unáší obsah reprezentovaný například jako vzpomínka nebo jako obraz skloněné hlavy. Výrazová forma vytýčuje únikovou linii, která pohybem napřímení překonává běžný práh vnímání a otevírá se novým spojením: „Kafku zajímá čistá intenzivní sonorní matérie, *vždy vztažená* ke svému zrušení,

¹⁵⁵ Tento extrémní moment Deleuze a Guattari popisují jako „čistou rovinu zrušení či smrti“, jíž po tělesné stránce odpovídá „rakovinové TbO“: „v každé vteřině se nějaká buňka stává rakovinou, šílenou, bujně se množí a ztrácí svůj tvar, zmocňuje se všeho, je třeba, aby ji organismus vrátil pod svou vládu nebo ji restratifikoval, nejen proto, aby on sám přežil, ale také proto, aby umožnil únik mimo organismus, výrobu „druhého“ TbO na plánu konzistence.“ (Deleuze, Guattari: Jak se tvoří tělo bez orgánů?, str. 6, sloupec 2.) Srov. naše zamyšlení nad rizikem Blanchotovy původní zkušenosti (šílenství, smrt, propadnutí chaosu) v oddílu Shrnutí – umrtvení? (str. 42.)

¹⁵⁶ Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 296.

¹⁵⁷ Samostatnou studii by zasluhovalo srovnání této knihy s Blanchotovými úvahami o Kafkovi, kterým například v *Literárním prostoru* věnuje kapitolu Kafka a požadavek díla.

deteritorializovaný hudební zvuk, výkřik, který uniká významu, kompozici, zpěvu, řeči, unikající sonorita, která se vymaňuje ze stále příliš signifikantního řetězce.“¹⁵⁸

To Kafkovu *psaní* dovoluje vymanit se z dosahu vnější autority (otce, Boha, jazyka atd.), která včleňuje veškeré výboje touhy do uzavřených, izolovaných bloků, označuje je jménem a rozčleňuje v rámci předem stanoveného systému teritorií. Pokud tedy K. touží po zámku, pokud se mu chce přiblížit, musí tak jako Kafkovo psaní vstoupit do pohybu stávání-se-nepozorovatelným či neslyšným. Přiblížit se *Zámku* nelze chůzí ani prostřednictvím zámecké byrokracie, která postavám, jež s ní mají co dočinění, uděluje zaměnitelné role; tato cesta vede napříč zdmi a přepážkami: zvukovodem, tj. prahem vnímání, který je průchozí jen tomu, kdo se vystaví riziku neutralizace, tomu, kdo se zbaví svého hlasu a orgánů proto, aby byl jakožto anonymní lehčí a rychlejší: „Blanchot správně říká, že ONO SE a ON – *ono* se umírá, *on* je nešťastný – vůbec nezaujímají místo subjektu, ale sesazují veškerý subjekt ve prospěch uspořádání typu haecceity, které s sebou nese nebo uvolňuje událost v tom, v čem je nezformovatelná, neovlivnitelná osobami“.¹⁵⁹

Odkazují-li Deleuze a Guattari v této souvislosti k Blanchotovi, pak jsme vybídnuti, abychom o esenciální řeči, ryze neosobním výrazu anonymního bytí, uvažovali v pojmech sémiotiky neurčitosti. Ta nám pomáhá pochopit paradoxní událost, kdy se esenciální řeč v nepostřehnutelném záblesku – kdy *se* umírá – uskutečňuje jako totální výpověď, jako šepot ohlušující celý ohromný literární prostor náraz, aniž by došlo k poklesu její konzistence. To je možné díky nekonečným rychlostem množení a shlukování počitků do asambláží, ve kterých je obsah imanentní výrazové formě, vyprázdněné nitro těla bez orgánů a kde anonymní hlas vyvstává jako kolektivní výpověď: „Artikuluje výrazové řetězce, jejichž obsahy mohou být seskupeny pro maximální počet případů a stávání se.“ (upravil M. P.)¹⁶⁰

Nicméně zde se už řeč vymyká také spisovateli, který jediný ji může vnutit tón svého odmlčení.¹⁶¹ Bez něho se maximálně palčivá neurčitost, obrací v bolest a chaos, v apatii a nicotu, kam může strhnout také spisovatele, který se jí otevřel natolik, že se jeho odmlčení stalo definitivním a jednoznačným.

¹⁵⁸ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Kafka. Za menšinovou literaturu*, přel. J. Hrdlička, Herrmann & synové, Praha 2001, str. 12.) Problematikou hudby v kontextu sémiotiky neurčitosti se Deleuze a Guattari zabývají také na závěr kapitoly 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným... v knize *Tisíc plošin*.

¹⁵⁹ Deleuze, Guattari: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., str. 298. Srov. pozn. 18.

¹⁶⁰ Tamtéž, str. 298.

¹⁶¹ Srov. výše. str. 36.

Obezřetnost: Kdo se směje naposled...?

Neurčitost je podle Blanchota podmínkou autentického psaní. Je ale také jeho limitou, za kterou je pouze chaos a nicota. Úkolem spisovatele je bránit se před hrozbou odmlčení, šílenství, smrti a zároveň usměřňovat a rozněcovat nové produktivní výboje touhy, uvolňované silou neutrálního živlu v literárním prostoru. Jinak a řečeno s Deleuzem a Guattarim, psaní v pohybu stávání-se-nepozorovatelným je obezřetnou distribucí a kompozicí uvolňujících se intenzivních afektů do abstraktních asambláží na rovině konzistence. A protože spisovatel neoperuje pouze s jazykovým, ale zároveň ne/osobním a an/organickým, elementárním materiálem, Deleuze a Guattari hovoří o asamblážích; proto se také řeč, vystupující ze stínu první ruky, může v okamžiku, kdy se setkává s bílým papírem, stát dílem, zapsat do světa.¹⁶²

Do jaké míry bude literární dílo světa nebo čtenářskému publiku srozumitelné, záleží na tom, nakolik spisovatel během psaní podléhá reteritorializující tendenci, která provází každou deteritorializaci. Tím, že stratifikuje, a tak zpřístupňuje neurčitost a esenciální dvojznačnost inspirace běžné řeči, reteritorializace zavazuje spisovatele nárokům bytí ve světě, odvádí ho od požadavku psaní směřujícího na rovinu konzistence. Jak už víme, tato vrtkává podvojnost provází, vznik literárního díla u Blanchota i Deleuze a Guattariho po všech směrech:

TbO totiž neustále *osciluje* [podtrhl M. P.] mezi povrchy, které ho stratifikují, a plánem konzistence, který ho osvobozuje. Osvobodte ho příliš násilným gestem, donuťte ho přeskočit vrstvy bez *obezřetnosti* [podtrhl M. P.], a zabijete se, místo kreslení plánu se propadnete do černé díry anebo budete vrženi vstříc katastrofě.¹⁶³

Tak jako ve všech ostatních věcech, jsou i v knize linie artikulace nebo segmentarity, vrstvy a teritoriality; také však linie úniku, pohyby deteritorializace a destratifikace. Poměrné rychlosti toku po těchto liniích mají za následek fenomény relativního zpoždění, viskozity anebo naopak ukvapení a zlomu. Toto všechno, linie a měřitelné rychlosti, spolu vytváří *uspořádání*. Právě takovým uspořádáním je i kniha a jako taková je nepřipsatelná. Je to mnohost (...).¹⁶⁴

Jedině v této riskantní oscilaci, která na způsob involuce neustále vychází ze svého počátku, takže pohybem deteritorializace a reteritorializace prochází vrstvami vznikajícího díla, může dojít k autentickému zápisu původní zkušenosti. Jedině v oscilaci rozpínající se napříč neomezeným literárním prostorem při simultánním uvolňování a svírání počítků, si spisovatel, přicházející o záštitu svého nitra a těla, uchovává naději, že z bezprostředního kontaktu s neutrálním, anonymním

¹⁶² Okamžik, kdy se TbO dotýká světa, přináší řadu konkrétních otázek: Může spisovatel mimo samotné dílo účinně zasahovat do teritorií v aktuálním společensko-politickém uspořádání? Je také zacházení s jazykem a manipulace s nástroji, jež souvisí s psáním, ne/tělesnou součástí literárního díla? Dotýká se literární dílo také druhých těl?

¹⁶³ Deleuze, Guattari: Jak se tvoří tělo bez orgánů?, str. 5, sloupec 4.

živlem a esenciální řečí vytěží a také prosadí autoritu svého ticha: tón jako neslyšitelný smích, který rýsuje nejzazší práh vnímání na hranici světa, nepostřehnutelný záblesk, který si je vlastním prahem a který chrání básnickou řeč před naprostou bezdělností či temnotou, tělo před postupným rakovinovým bujením a nitro před zadušením inspirací.

¹⁶⁴ Deleuze, Guattari: Rizoma, str. 4.

ZÁVĚR

Při hlubším zkoumání Blanchotova myšlení původní zkušenosti vzniku literárního díla, které je manifestováno v knize *Literární prostor*, vyvstává podle našeho názoru palčivá otázka, jakým způsobem se esenciální řeč, jež jakožto inspirace ustavuje požadavek psaní i možnost autentické tvorby, uskutečňuje ve světě. Jinými slovy: jak se může spisovatel přičinit o to, aby se to, co je v zásadě neuchopitelné a nezvladatelné, artikulovalo jako pozitivní výpověď této riskantní a neosobní zkušenosti? Odtud plyne také otázka, jak se můžeme s takovým dílem setkat, zvláště pokud je naše běžné zacházení s řečí jeho povaze cizí tak, že jeho zjevení přehlíží a mýjí.

Abychom podali uspokojující odpověď, uložili jsme si nejprve představit Blanchotovo myšlení tak, aby se uvedené problémy odhalily přímo v koincidenci jeho stěžejních pojmů. Zdrojem nesnází a obtížnosti Blanchotova přístupu, ale také jeho určujícím faktorem se ukázala dvojznačnost jeho stylu, která rovněž vyjadřuje jeho pojetí původní literární zkušenosti. Blanchotova snaha po odkrytí pozitivních základů této zkušenosti ho dovádí k hlubokým sondám, jejichž výtěžkem je zjištění, že esenciální řeč se uskutečňuje jako totální výpověď anonymního bytí v obraze, který vyvstává z maximálního rozdílení protikladů podílejících se na vzniku díla v čase bezčasí.

Blanchotova pozornost se přitom soustředí na účast autorského subjektu, která je ovšem traktována pojmem esenciální osamělosti. Ta je vzhledem k vyhrocené dvojznačnosti okamžikem, kdy jsou spisovatel i vznikající dílo bezprostředně ohroženi neutralizací, jejíž blízkost je hlavní podmínkou autentické literární tvorby, neboť uvádí spisovatele do kontaktu s řečí, která se osvobozuje od požadavků bytí ve světě, pro které je řeč především nástrojem prostředkování věcí a vyjadřování subjektu. Toto osvobození řeči je nicméně vykoupeno spisovatelovým odmlčením a nepřítomností, které se vážou k požadavku psaní.

Spisovatel, individualita jeho hlasu a stylu, je ohrožen přímo ve svém nitru. Přechodem do času bezčasí se vzdaluje světu a závazku bytí ve světě, ve kterém vystupuje jako suverénní mluvčí, vládnoucí běžnou řečí v čase, který je k dispozici. Běžná řeč mu umožňuje zasahovat do světa, reprezentovat věci a osoby, dovolávat se čtenáře, vyjadřovat své nitro navenek. Tento instrumentální vztah k řeči a také poměr osobního nitra k vnějšku se v původní zkušenosti radikálně obrací.

Inspirace odhaluje samotnou řeč jako problém každého vypovídání: nepřítomnost věcí v její reprezentaci, nepřítomnost subjektu v jádru výpovědi a prázdnotu jeho nitra. Spisovatel, paralyzovaný ve svých podstatných schopnostech, zakouší řeč jako fascinující neutrální živel, jako

esenciální dvojznačnost, ve které všechno individuální a pozitivní vystupuje zároveň se svým protikladem v roznícení, které vyhrocuje samu protikladnost v koexistenci a sepětí protikladů tak, že prezentuje předmět výpovědi a vyjadřuje mluvčího právě v jejich absenci. Tím se řeč v inspiraci zjevuje jako esenciální a obrazná, neboť předchází ustavení každého předmětu, a tudíž jako totální výpověď, která ve vyprázdněném nitru manifestuje původní neutrální živel, jenž současně postihuje celý neomezený prostor vnějšku jako centrální bod každého vypovídání.

Udržet kontakt s centrálním bodem, což je podmínka uskutečnění esenciální řeči v literárním díle (obraz), je však krajně nebezpečné. Spisovatel, fascinovaný rozpínavostí vnějšku, propadá pasivitě, která mu odnímá běžné literární schopnosti, navíc je váben vně svého nitra (exil), čímž je ohrožena integrita jeho osoby i možnost návratu k sobě a ke světu. Jediným způsobem, jak se před tímto rizikem účinně bránit, a přesto mu zůstat otevřený, je podle Blanchota uvolnění tónu, který vychází z básnické řeči. Tón je autentickým výrazem původní literární zkušenosti, kdy spisovatel právě prázdnotou svého nitra, svým odmlčením vnucuje proudění neutrálního živlu ráz a palčivost své nepřítomnosti či osamělosti.

Poté, co jsme takto představili Blanchotovo myšlení, jsme došli k závěru, že na otázku tělesného rozměru původní zkušenosti nepodává jasnou odpověď, i když se v *Literárním prostoru* vyskytují pasáže a náznaky, které nás k tomuto tázání přivedly.

Hlavním vodítkem se ale spíše ukázala dvojice pojmů dvojznačnosti a neutrálního živlu, jejichž párová korelace u Blanchota usnadňuje pochopení obrazu jako totální výpovědi esenciální řeči, stěžuje však úvahu o samotném procesu tvorby – o tom, co se během psaní a vznikání literárního díla odehrává; jinak řečeno: jak a jakými prostředky se esenciální řeč prosazuje v těle, jak se zapisuje do světa (kniha), jak se obraz zmocňuje předmětů nebo jak se dvojznačnost potýká s jednoznačností, která je podmínkou nerušeného čtení a bytí ve světě?

Abychom tuto propast překlenuli, aniž bychom potlačili podstatné aspekty Blanchotova uvažování, interpretovali jsme zmíněné sepětí dvojznačnosti s neutralitou jako pohyb asymetrické oscilace, který se sice původně manifestuje v čase bezčasí, ale který lze také sledovat v čase, kdy přechází do světa. S odkazem k Blanchotovi jsme tuto dynamiku charakterizovali jako kolísání ve stupni či koncentraci dvojznačnosti, což souvisí s palčivostí či pozitivním rázem neutrality. Dvojznačnost spojená s neutralitou se tak v řeči ukazuje jako živel, který je ve své skrytosti přítomen ve světě (v běžné řeči), ale který ke svému odhalení musí překonat omezení, která mu do cesty svět klade: zejména jednoznačnost určení osob a věcí v čase a prostoru.

Chápeme-li dvojznačnost řeči důsledně, tj. s Blanchotem, pak vrcholí v okamžiku, kdy se neutralita, maximálně koncentrovaná v prázdném nitru, stává totální pozitivní silou. Tento moment jsme určili jako asymetrický pól, odkud oscilace vychází a kam se neustále navrácí. Je to esenciální

dvojznačnost, ve které je pohyb mezi protiklady a mezi vlastní afirmací a negací nerozlišitelný neboli je čirým znovuzacináním. Pokud ale oscilaci v souvislosti s literární tvorbou považujeme také za proces, který směřuje k totální výpovědi, pak musí být centrální bod řeči, ve kterém se neutralita koncentruje, rozpínavý: musí se silou neosobní touhy rozlévat ve světě. Zde je však kontinuita pohybu ohrožována odporem osob a věcí, a tedy postupnou disociací protikladů a poklesem ve stupni dvojznačnosti.

V tomto rozpětí se podle našeho názoru odehrává původní literární tvorba jako rozvrhování prázdného literárního prostoru, který je vyplňován pouze asymetrickou oscilací básnické řeči, jež pomocí tónu odhaluje esenciální řeč v místech, kde literární prostor přiléhá ke světu. Avšak esenciální řeč se přitom neodhaluje jako předmět nebo jeho příčina, nýbrž jako neurčitý obraz, který se ve vznikajícím díle zapisuje na způsob toho, co dílu neustále předchází a kde se dílo ztrácí, na způsob toho, co je v díle přítomné jen svojí absencí, co dílo muselo omezit a popřít, aby se uzavřelo před inspirací v knize psané běžnou řečí.

Na základě těchto poznatků a vybavení pojmem asymetrické oscilace jsme konečně překročili k interpretaci tělesného rozměru původní zkušenosti vzniku literárního díla. Věděli jsme, že u Blanchota se téměř nevyskytuje nebo je charakterizován svou nepřítomností. Se zkušeností píšícího před očima jsme upozornili na to, že přítomnost těla je pro vznik či zápis díla nikoli dostačující, ale nutnou a zřejmou podmínkou: nejen proto, že literární zkušenost existenci těla předpokládá, ale hlavně proto, že tělo se podílí na výkonu literárních schopností tím, že přivádí řeč k výrazu; a v neposlední řadě také proto, že tělo udržuje kontakt se světem, a tak do původní zkušenosti a dialektiky literárního díla vnáší specifické faktory disociace protikladů, jakým je ve vztahu k našemu tématu zejména psycho-fyzický dualismus.

Abychom se tomu vyhnuli, neboť dualismus zásadně redukuje dvojznačnost Blanchotova myšlení, aplikovali jsme dvojznačnost také na otázku tělesné nepřítomnosti v původní zkušenosti. To nás přimělo hledat odpověď v souvislosti s tím, co se v původní zkušenosti odehrává ve vyprázdněném nitru – vyvstání esenciální řeči s jejím požadavkem psaní. V tu chvíli se nám původní zkušenost ukázala na rovině nitra i těla současně, a to jako problém ne/účasti.

Vzhledem k tomu, že je naše práce zacílena na zkušenost vzniku literárního díla, sledovali jsme tuto ne/účast v okamžiku spisovatelova naslouchání a v jeho úsilí po naplnění požadavku psaní. Při své realizaci – v asymetrické oscilaci básnické řeči a v procesu tvorby – přechází tento požadavek na rovině nitra a těla do souvislého pohybu zbavování-nitra-a-těla. Jeho asymetrickým pólem zůstává (stejně jako pro básnickou řeč inspirace) okamžik, kdy se neutrální živel odhaluje jako esenciální dvojznačnost, tj. také jako nerozlišenost nitra a těla v jejich palčivé nepřítomnosti.

Během psaní a rozvinutí oscilace je ovšem pohyb zbavování traktován diferenciací ve stupni dvojznačnosti.

S odkazem k Janouchově vzpomínce na Kafkův smích jsme pak uvedli, že k poklesům dvojznačnosti během psaní dochází v souvislosti s požadavky bytí ve světě: na rovině nitra zejména z důvodu odporu narušené subjektivity a snahy po její restituci, kdežto na rovině těla kvůli fyziologickým potřebám a zásahům okolí. Vzhledem k Blanchotovu pojetí esenciální osamělosti, která je uvozena náhlým obratem k nitru jako záštitě před neutralizací, jsme byli nuceni přiznat, že v procesu zbavování vyvstává požadavek psaní a dvojznačnost naléhavěji v nitru než na rovině těla.

Při bližším určení pohybu zbavení-se-těla a jeho podílu na samotné tvorbě jsme došli k názoru, že na rovině těla je úkolem spisovatele pomocí tónu, vycházejícího z vyprázdněného nitra, usměrňovat expanzi esenciální řeči k výrazovým prostředkům tak, aby docházelo k minimální disociaci její dvojznačnosti, přestože je zřejmé, že tento průtok nemůže zůstat čirý: Ryzost esenciální řeči je zabarvována tělesnými rysy, které ji zahalují a oslabují; na druhou stranu tyto tělesné rysy vnášejí do dialektiky literárního díla nové příležitosti k roznícení protikladů.

Z tohoto pohledu jsme úvahu uzavřeli s tím, že podle naší interpretace Blanchotova myšlení původní zkušenosti se také tělo – svou palčivou nepřítomností – podílí na tónu básnické řeči, a proto se může autenticky zapsat do díla, i když se mu pohybem zbavování neustále vzdaluje.

V posledním oddílu naší práce jsme naše poznatky chtěli zaštitit a rozvinout spojením s odpovídající koncepcí tělesnosti, kterou jsme u Blanchota postrádali. Hledali jsme ji v Deleuzově a Guattariho knize *Tisíc plošin*, konkrétně v jejich pojetí pohybu jako stávání se. Zjistili jsme, že Deleuzovo a Guattariho myšlení má na první pohled širší rozsah a také je jinak zaměřeno než Blanchotovo. Avšak místo toho, abychom sledovali tuto odlišnost až ke kořenům, pokusili jsme se vymezit pole, na kterém se oba přístupy setkávají.

Našli jsme ho v Deleuzově a Guattariho pojmu roviny konzistence – ve chvíli, kdy je při tvorbě uměleckého díla pojata jako Blanchotův literární prostor. Jejich společným rysem je na jedné straně neomezené spojování a množení počitků uvolňovaných pohybem stávání a směřujících k vzájemné imanenci; na straně druhé koincidence protikladů v oscilaci mezi maximální koncentrací a disociací elementární materiality řeči.

Podobně jako v Blanchotově esenciální osamělosti se také u Deleuze a Guattariho stávání se odehrává v prolomení a mimo subjekt zkušenosti. V obou případech je tvůrčí iniciativa na straně neutrálního živlu: anonymního bytí a požadavku psaní u Blanchota, neosobní a osvobozené touhy u Deleuze a Guattariho. V obou případech je tvůrčí impuls provázen fascinací, kdy se prázdné či desubjektivizované nitro potýká s hrozbou vlastního rozpuštění a zároveň s příležitostí uskutečnit pohyb stávání se jako neomezenou expanzi na rovině konzistence (deteritorializace) či v literárním

prostoru (vypovězení do exilu). Zaznamenali jsme rovněž, že i u Deleuze a Guattariho tento proces opouští běžnou temporální organizaci (Chronos) a proniká do zvláštní dimenze (Aión), jejíž charakteristiky jsou blízké Blanchotovu času bezčasí.

Na základě těchto pozorování jsme pochopili pohyb zbavování jako součást pohybu stávání se, jako demontáž, ve které dochází k uvolňování elementární materiality a ke spuštění pohybů mezi částicemi, které poskytují zdroj pro kreativní involuci a individuaci v modu, který Deleuze a Guattari nazývají *haecceitas*.

Tato individuace má u Deleuze a Guattariho jasný tělesný rozměr: Uvolňování intenzivních afektů se po tělesné stránce stává tvořením těla bez orgánů. A jestliže se podle Deleuze a Guattariho stávání se týká také spisovatele, zdá se, že jsme u nich našli odpověď na to, co se v pohybu zbavování děje se spisovatelovým tělem. Aby spisovatel umožnil esenciální řeči uskutečnit se na rovině konzistence, musí na jejím úsilí participovat nehledě k tomu, že ho její vyvstání paralyzuje včetně jeho literárních schopností a vyjadřovacích orgánů. Protože však spisovatelovo tělo jako soubor orgánů náleží ke světu, ve kterém tělo plní mimo jiné funkci vyjádření subjektu a komunikace běžné řeči, není k naplnění požadavku psaní uzpůsobeno – nevyhovuje sémiotice neurčitosti. Vyjadřovací orgány přerušují kontinuitu výbojů, rozkládají jejich dvojznačnost na protiklad obsahu a formy, a tak oslabují jejich dynamický potenciál. Tím usnadňují nitru, aby je uchopilo a uzavřelo v rámci platného jazykového systému.

Požadavek artikulace a neomezené expanze Blanchotovy esenciální řeči tudíž vyžaduje uvolnění také v těle. A protože přirozené tělo nevyhovuje (ale také protože ho spisovatel nemůže zcela opustit), musí v něm a z něj spisovatel vytvořit tělo nové, které už nebude souborem orgánů, ale asambláží na rovině konzistence – TbO.

Pouze tak, tj. tělem bez orgánů a stínem první ruky může spisovatel zbavující se orgánů a stávající-se-nepozorovatelným ne/tělesně zasahovat do literárního prostoru; pouze tak může ne/tělesně usměřňovat distribuci osvobozených počitků, to znamená rozpoutat a obezřetně udržovat tón jako výrazovou formu své tělesné ne/přítomnosti v původní zkušenosti vzniku literárního díla.

→ Seznam literatury

Asplund, Christian: A Body without Organs: Three Approaches – Cage, Bach, and Messiaen, Perspectives of New Music, 1997/2

Barthes, Roland: Smrt autora, Aluze, 2006/3

Blanchot, Maurice: *Literární prostor*, Praha 1999

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: 1730 – Stávání-se-intenzivním, Stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným..., in. *Tisíc plošin*, Praha 2010

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Co je filosofie?*, Praha 2001

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: Jak se tvoří tělo bez orgánů?, Tvar, 1995/8

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Kafka. Za menšinovou literaturu*, Praha 2001

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Rizoma*, Host, 1996/3–4

de Man, Paul: Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota, Česká literatura, 2003/1

Foucault, Michel: Myšlení vnějšku, in. *Myšlení vnějšku*, Praha 2003

Janouch, Gustav: *Hovory s Kafkou*, Praha 2009

Kafka, Franz: *Zámek*, Praha 2004

Poulet, Georges: Maurice Blanchot as Novelist, Yale French Studies, 1951/8

Sade, Donatien Alphonse François de: *Justina čili Prokletí ctnosti*, in. *Justina & Julietta*, 2006